

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURAS HISPÁNICAS Y**  
**BIBLIOGRAFÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: de la  
época medieval a la contemporaneidad**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Miguel Gómez Jiménez**

DIRECTORA

**Esther Borrego Gutiérrez**

Madrid  
Ed. electrónica 2019

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía  
(Literatura Española)



**UNIVERSIDAD**  
**COMPLUTENSE**  
**MADRID**

**TESIS DOCTORAL**

**PROYECCIÓN DEL MITO DE CIRCE EN LA**  
**LITERATURA HISPÁNICA: DE LA ÉPOCA MEDIEVAL A**  
**LA CONTEMPORANEIDAD**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

Presentada por  
**Miguel Gómez Jiménez**

Dirigida por  
**Esther Borrego Gutiérrez**

Madrid, 2018

*Dedico este trabajo a mis padres,  
especialmente a mi padre, que me  
acompañó una parte del camino.*

# ÍNDICE

<b>Presentación</b>	<b>7</b>
<b>Resumen</b>	<b>9</b>
<b>Abstract</b>	<b>13</b>
<b>1- Estado de la cuestión, metodología y objetivos</b>	<b>17</b>
<b>2- Circe en la <i>Odisea</i></b>	<b>36</b>
2.1. Genealogía y ubicación geográfica	<b>45</b>
2.2. Motivos folclóricos y literatura oriental	<b>54</b>
<b>3- Interpretaciones del mito en fuentes clásicas</b>	<b>61</b>
3.1. La función de Circe en poemas épicos	<b>77</b>
3.1.1. <i>El viaje de los Argonautas</i> de Apolonio de Rodas	<b>77</b>
3.1.2. <i>Alejandra</i> de Licofrón	<b>85</b>
3.1.3. <i>Las Argonáuticas</i> de Valerio Flaco	<b>87</b>
3.1.4. <i>Argonáuticas órficas</i>	<b>91</b>
3.1.5. <i>Eneida</i> de Virgilio	<b>93</b>
3.1.6. <i>Farsalia</i> de Lucano	<b>101</b>
3.1.7. <i>La Guerra Púnica</i> de Silio Itálico	<b>105</b>
3.2. Otros tratamientos del mito en la literatura clásica	<b>107</b>
3.2.1. Poesía bucólica	<b>108</b>
3.2.2. Elegíacos romanos	<b>110</b>
3.2.3. Recreaciones ovidianas	<b>116</b>
3.2.4. Breves alusiones al mito: Levio, Horacio, Marcial, Juvenal, Estacio, Luciano, <i>Priapea</i> y Claudiano	<b>128</b>
3.2.5. <i>Satiricón</i> de Petronio	<b>136</b>
3.2.6. Proyección de Circe en <i>El asno de oro</i> de Apuleyo	<b>141</b>
3.3. Obras mitográficas	<b>145</b>
Balance de fuentes clásicas	<b>148</b>
<b>4- Edad Media</b>	<b>151</b>
4.1. Exégesis cristianas	<b>153</b>
4.2. <i>Morales de Ouidio</i> de Alfonso Gómez de Zamora	<b>165</b>
4.3. <i>General Estoria</i> de Alfonso X	<b>173</b>
4.3.1. La vuelta de Troya	<b>174</b>
4.3.2. Circe y la magia	<b>188</b>
4.4. Circe en la prosa del ciclo troyano	<b>194</b>
4.4.1. <i>Sumas de Historia troyana</i> de Leomarte	<b>195</b>

4.4.2. <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia	200
4.4.3. <i>Crónica troyana</i> . Versión de Alfonso XI del <i>Roman de Troie</i>	204
4.4.4. <i>Libro de la Historia Troyana</i> de Pedro de Chinchilla	207
4.4.5. <i>Crónica troyana</i> de Juan de Burgos	209
4.5. <i>Tratado de amor</i> de Juan de Mena	213
4.6. <i>El Infierno de los enamorados</i> y la <i>Comedieta de Ponça</i> del Marqués de Santillana	215
4.7. <i>La querelle delles femmes</i>	221
4.7.1. <i>Triunfo de las donas</i> y la “Carta de Madreselva a Mausol” de Juan Rodríguez del Padrón	225
4.7.2. <i>Grimalte y Gradisa</i> de Juan de Flores	230
4.7.3. <i>Maldecir de mugeres</i> de Pere Torroella	231
Balance de la Edad Media	234
<b>5- Renacimiento</b>	<b>237</b>
5.1. Prosa	238
5.1.1. Traducciones: <i>Metamorfosis</i> , de Jorge de Bustamante y Sánchez de Viana; <i>Consolación de la Filosofía</i> de Fray Alberto Aguayo.	
Mitografías: Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria	238
5.1.2. Diálogos renacentistas	252
5.1.2.1. <i>Formación de la mujer cristiana</i> y <i>Ejercicios de lengua latina</i> de Luis Vives	254
5.1.2.2. <i>Diálogos matrimoniales</i> de Pedro de Luján	259
5.1.2.3. <i>Diálogo en laude de las mugeres</i> de Juan de Espinosa	265
5.1.2.4. <i>Diálogos de la agricultura cristiana</i> de Juan de Pineda	267
5.1.2.5. <i>Jardín de flores curiosas</i> de Antonio de Torquemada	269
5.1.2.6. <i>Diálogos de las “imágenes” de los dioses</i> de Javier Azpilcueta	272
5.1.2.7. <i>El Crotalón</i> de Cristóbal de Villalón	275
5.1.3. Proyección de Circe en las novelas de caballerías	281
5.1.3.1. <i>Amadís de Gaula</i> y <i>Las Sergas de Esplandián</i> de Garci Rodríguez de Montalvo	283
5.1.3.2. <i>Palmerín de Oliva</i> de Francisco Vázquez	285
5.1.3.3. <i>Floriseo</i> de Fernando Bernal	288
5.1.3.4. <i>Baldo</i>	291
5.1.3.5. <i>Don Cristalián de España</i> de Beatriz Bernal del Castillo	294
5.1.4. Literatura emblemática: Diego López, Juan de Horozco y Covarrubias y Hernando de Soto	300
5.1.4.1. <i>Triumphos morales</i> de Francisco de Guzmán	304
5.1.5. Literatura erótica renacentista: Diego Hurtado de Mendoza y Antonio Rey de Artieda	308
5.1.6. La huella de Circe en magas de la novela pastoril	318
5.1.6.1. <i>Los siete libros de la Diana</i> de Jorge de Montemayor	319

5.1.6.2. <i>Segunda parte de la Diana</i> de Alonso Pérez	327
5.1.6.3. <i>Diana enamorada</i> de Gaspar Gil Polo	329
5.1.6.4. <i>La Arcadia</i> de Lope de Vega	332
5.1.6.5. <i>La Galatea</i> de Cervantes	339
5.2. Poesía	343
5.2.1. <i>Romancero general</i>	344
5.2.2. Una oda de Fray Luis de León	351
5.2.3. Un soneto de Juan de Arguijo	354
5.2.4. Poesía épica	356
5.2.4.1. <i>El Montserrate</i> de Cristóbal de Virués	357
5.2.4.2. <i>Las lágrimas de Angélica</i> de Luis Barahona y Soto	360
5.2.4.3. <i>La Circe</i> y <i>La hermosura de Angélica</i> de Lope de Vega	363
5.2.4.4. Otras alusiones: <i>La Hispálica</i> y <i>Sansón Nazareno</i>	378
Balance del Renacimiento	380
<b>6- Barroco</b>	<b>384</b>
6.1. Prosa	386
6.1.1. Alusiones a Circe en textos de Cervantes: “Prólogo” de <i>Don Quijote</i> , <i>El coloquio de los perros</i> y <i>Los trabajos de Persiles y Segismunda</i>	386
6.1.2. <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán	394
6.1.3. <i>Agudeza y arte de ingenio</i> y <i>El Criticón</i> de Baltasar Gracián	499
6.1.4. <i>Novelas ejemplares y amorosas</i> y <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas y Sotomayor	414
6.1.5. <i>El desdeñado más firme</i> de Leonor de Meneses	421
6.2. Poesía	423
6.2.1. <i>Rimas</i> y <i>Rimas sacras</i> de Lope de Vega	423
6.2.2. Composiciones de Francisco de Quevedo	429
6.2.3. <i>Eróticas o amatorias</i> de Manuel Esteban de Villegas	432
6.2.4. <i>Romances</i> de Luis de Góngora y Argote	438
6.3. Teatro	439
6.3.1. <i>Auto de las gitanas</i> de Gil Vicente	441
6.3.2. Obras de Lope de Vega	442
6.3.2.1. <i>La dama boba</i>	444
6.3.2.2. <i>Amantes sin amor</i>	446
6.3.2.3. <i>El anzuelo de Fenisa</i>	448
6.3.2.4. <i>Belardo furioso</i>	449
6.3.2.5. <i>El castigo sin venganza</i>	451
6.3.2.6. <i>El amor enamorado</i>	452
6.3.2.7. <i>El caballero de Olmedo</i>	454
6.3.3. Obras de Guillén de Castro	456
6.3.3.1. <i>El conde de Alarcos</i>	456
6.3.3.2. <i>El desengaño dichoso</i>	458
6.3.3.3. <i>La humildad soberbia</i>	458

6.3.4. Obras de Calderón de la Barca	460
6.3.4.1. <i>El mayor encanto, amor</i>	461
6.3.4.2. <i>El golfo de las Sirenas</i>	476
6.3.5. Autores seguidores de Calderón: Agustín de Salazar y Torres, Francisco Antonio de Bances Candamo y Ana Caro de Mallén	478
6.3.6. Autos sacramentales	483
6.3.6.1. <i>El hombre encantado</i> de José de Valdivieso	484
6.3.6.2. <i>La navegación de Ulises</i> de Juan Ruiz Alceo	487
6.3.6.3. <i>Los encantos de la culpa</i> de Calderón de la Barca	490
6.3.6.4. <i>Contra el encanto el escudo</i> de Manuel Vidal Salvador	497
Balance del Barroco	502
<b>7- De la Edad Moderna al siglo XXI. Circe en la contemporaneidad</b>	<b>505</b>
7.1. <i>Los motivos de Circe</i> de Lourdes Ortiz	526
7.2. Poesía	539
7.2.1. “Circe cinemática (poema con licencia)” de Francisco Ayala	543
7.2.2. “La bienvenida” de Francisca Aguirre	545
7.2.3. “Ítaca” de Teresa Ortiz	546
7.2.4. “Mal consejo a Ulises” de Enrique Badosa	547
7.2.5. “Leyendo la <i>Odisea</i> ” de Andrés Trapiello	549
7.2.6. “Ulises” de Manuel Vázquez Montalbán	549
7.2.7. “Canto VIII” y “La isla de Circe” de Antonio Colinas	551
7.2.8. “Himno” de Pere Gimferrer	556
7.2.9. “Ulises se embarca hacia Ítaca” de Mercedes Escolano	557
7.2.10. Un haiku en <i>Teselas</i> de Juan Peña	558
7.2.11. “Circe esgrime un argumento” de Silvia Ugidos	559
7.2.12. “Arrepentido Ulises” de Juan Antonio Olmedo	560
7.2.13. “Circe” de Miguel Florián	560
7.2.14. “Ulises” de Javier Salvago	561
7.2.15. “El fin de la posmodernidad” de Vicente Luis Mora	563
7.2.16. “Ulises new age” de María Rosal	565
7.2.17. “Carta de Penélope a Circe” de Manuel Lara Cantizani	567
7.2.18. “Sillón ambiguo” de Vicente Cristóbal	568
7.2.19. “El aria más hermosa” de Nuria Barrios	570
7.2.20. “Circe” (letra de Ángel García Galiano) de Elíes Montxoli Cerveró	571
7.3. Teatro	573
Balance de la Época Contemporánea	574
<b>8- Conclusiones</b>	<b>577</b>
<b>9- Anexo</b>	<b>590</b>
<b>10- Bibliografía</b>	<b>632</b>
<b>Tabla de abreviaturas</b>	<b>665</b>

## **PRESENTACIÓN**

La idea original con la que pretendía abordar este trabajo de investigación en su inicio se centraba en el estudio del mito de Circe en la obra de la autora Lourdes Ortiz; de hecho el Trabajo de Fin de Máster que está en el origen de esta tesis se ocupaba de interpretar los mitos de Circe y de Penélope en sus relatos. Sin embargo, y a medida que avanzaba en la investigación y profundizaba en la materia, me di cuenta de que ocuparnos del estudio de Circe en una sola autora implicaba el olvido de otros muchos escritores y de otras muchas épocas a las que podía acceder de la mano de la mitología, siendo el personaje femenino de Circe el guía de la aventura. Este sugerente viaje hacia atrás en el tiempo de las letras hispanas y clásicas fue el motivo definitivo que me impulsó a decidir replantear la orientación del proyecto doctoral. Se trataba de un trabajo mucho más dilatado y ambicioso, pero la ilusión y la motivación que se despertaban a cada paso del camino conseguían mantenerlo adelante, con mucha paciencia, esfuerzo, constancia y humildad, puesto que iba siendo consciente de forma paulatina de la magnitud del mismo y de los riesgos que asumía al acometer un periodo tan amplio y un elevado número de textos de referencia.

Por otro lado, y con anterioridad a la realización de esta tesis, los estudios en Filología Inglesa y, posteriormente, en Filología Hispánica fueron aportando un buen acopio de lecturas vinculadas a los mitos. Pero hubo dos asignaturas que tuvieron más relevancia en esta trayectoria. En un primer momento, tuve la oportunidad de conocer autores y textos en los que confluían mitología y teatro en la materia “Teatro de Siglo de Oro”. Después, completé el Máster de Estudios Literarios, donde tuve la suerte de asistir a las clases de “La Mitología Clásica en la literatura y el arte europeos”, con las que inicié mi deseo de investigar en el tema y de donde surgió mi primera publicación sobre mitología y literatura española del Barroco.

En esta última etapa he conocido a muchos profesores de la Universidad Complutense a los que me gustaría agradecer este trabajo. Pero, en especial, quisiera mencionar a María Dolores Castro Jiménez, profesora del Máster de Estudios Literarios, sin cuya ayuda no hubiera comenzado esta andadura, y a la que agradezco su disposición y apoyo. A mi profesora María Auxiliadora Barrios Rodríguez, quien me animó y se interesó por guiarme en los primeros pasos de mi camino académico, que condujeron al inicio de la



tesis. A los profesores Vicente Cristóbal López y Rebeca Sanmartín Bastida, que dirigieron el TFM, fruto del cual existe un apartado en esta tesis doctoral y con quienes se inició este proyecto. Y, por su supuesto, a mi profesora Esther Borrego Gutiérrez, quién, finalmente, se ha preocupado y se ha ocupado por encauzar el trabajo de investigación.

## RESUMEN

En la presente investigación doctoral, con el título *Proyección del mito de Circe en la Literatura Hispánica: desde la época medieval hasta la contemporaneidad*, trataremos del mito de Circe y de su proyección en la literatura clásica e hispana, que abarca el amplio arco temporal que transcurre desde su primer testimonio escrito, recogido en el poema homérico, hasta la literatura española contemporánea. En toda esta trayectoria recopilamos muestras de todo tipo de géneros literarios.

Se trata de un estudio diacrónico extensible a todas las etapas de la literatura, sin bien, y debido al interés despertado por el mito en algunos momentos históricos, como el Barroco, nos hemos visto obligados a detenernos en el estudio del mismo debido al número elevado de versiones diferentes. En otros periodos, el interés suscitado disminuye significativamente y hace más complicado rastrear su presencia, como ocurre en los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, el auge de la materia mítica resurge en los últimos años con el denominador común de ser el género poético en el que se cuenta mayor cantidad de alusiones o referencias directas e indirectas al mito. Para llevar a cabo esta labor, ha sido fundamental el análisis mediante la comparación de textos de los diversos periodos en los que Circe ha sido objeto de interés, desde las fuentes clásicas hasta los textos pertenecientes a la literatura hispánica en sus diversos periodos: Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y la Época Contemporánea. Es en la proyección de la literatura hispánica donde se centra la investigación.

A raíz de tan elevada riqueza en las diferentes versiones, parece lógico plantearse la cuestión del porqué de su constancia en prácticamente todos los periodos de la literatura, en mayor o menor medida. Una de las razones sería el entramado mitológico en el que se origina, sin duda del prestigio de la obra de Homero y del episodio mantenido con Ulises. El recorrido literario partía de los antecedentes de Circe como figura de la mitología griega dentro del ámbito de la poesía épica. El análisis elaborado, de acuerdo con los estudios de Propp, recoge como conclusión que el mito griego pertenece al ámbito del folclore. Las características estudiadas evidencian su filiación popular y la pertenencia al acervo cultural propio de la tradición oral de los cuentos populares, lo que se filtra a la literatura fruto del genio creativo de Homero.

En general, testimonios recopilados de las fuentes clásicas seleccionan la referencia a Circe con propósitos moralizantes, la cita mítica se convierte en materia de *exemplum* con los que se observa el sesgo ideológico de autores. El pensamiento estoico, de tanta repercusión en la literatura posterior, aprovecha el mito como instrumento alegórico por el que Circe es identificada con la tentación de los sentidos, una meretrice que pone a prueba la virtud del héroe Ulises, focalizando la atención y actualizando un supuesto lado negativo del mito que se consolida con fuerza en la tradición posterior. La exégesis filosófica se apropia del mito para respaldar pensamientos con el soporte prestigioso de la mitología, haciendo del mito una materia servil a cuestiones ajenas a la poesía misma. Se ve sometido, pues, a un cierto encorsetamiento que limita mucho el poder de sugestión, de la fantasía y de la creatividad literaria. En este marco de interpretación, la alusión no es tanto causada por el afán creativo, sino con la intención de adecuarlo a otras consideraciones más personales.

Paulatinamente, el mito se va cargando de connotaciones morales y religiosas con la consolidación del cristianismo, en el que se mantiene la alegoría en la que Circe es el detonante de la pugna alegórica entre la razón y el control de las pasiones. Sin embargo, se da un cambio de fondo con el afianzamiento de la nueva ideología, puesto que Circe es equiparada con el pecado, de tal forma que el mito resulta demonizado y convertido en materia pecaminosa que ejerce un poder de atracción negativo. De igual modo, la magia de las transformaciones provoca temor y recelo por ser considerada vehículo de transmisión del diablo. La función, en este caso, difusora de ideología conduce a la marcada consideración desfavorable de Circe como “tipo” de mujer bruja, en estrecha unión con el mal.

En el periodo del Medioevo existe un cambio significativo en esta tendencia, puesto que se interpreta como un personaje histórico. El primer testimonio, en este sentido, sin duda es el que aporta Alfonso X, máximo representante del espíritu historicista. Circe reaparece de nuevo en las letras hispanas gracias al ciclo troyano. Las crónicas de Troya son un fructífero poso literario para el inicio del género de los libros de caballerías en España, en cuyos textos, personajes femeninos con nombres diferentes a Circe heredan algunos de sus atributos, como la capacidad de seducción, la cautividad del caballero y, en algunos casos, la magia de la metamorfosis.

La lírica culta del siglo XV ofreció la imagen de la figura mitológica como la de una mujer integrante del colectivo de damas de la corte de época prerrenacentista, aunque se detecta aún en los testimonios escritos la carga moral y alegórica que vincula el tratamiento del mito al mundo medieval en el que existe una relación entre el placer y la pena. Mientras que en el siglo XV la disputa a favor o en contra basculaba en torno a si las mujeres eran maléficas o benéficas, el tema fundamental a debate sobre ellas en los siglos XVI y XVII fue el de la educación. El periodo humanista y su continuidad en el Barroco del XVII adoptó una actitud más práctica, pues en lugar de degradar o ensalzar a las mujeres fue determinante en la elaboración de modelos de comportamiento.

En general, a partir del XVI el mito se pone al servicio del virtuosismo renacentista. La imitación de los modelos viene unida a la innovación. El mito de Circe se emplea sobre todo con fines estéticos alejándose de forma gradual de las intenciones exegéticas y moralizadoras del Medioevo. Los tratados mitológicos y traducciones son de suma importancia para la propagación y tratamiento de Circe. El lenguaje de las traducciones es más accesible a las capas más llanas de la sociedad, de forma que el conocimiento de Circe se populariza, es mucho más heterogéneo y abierto a la diversidad de destinatarios. El tratamiento popular se detecta en las alusiones y recreaciones eróticas en obras de poetas renacentistas. Las versiones del mito llegan a su grado máximo de desgaste y degradación cuando van acompañadas del humor y de la burla.

Hemos comprobado cómo la Antigüedad clásica ha elevado el material folclórico a la categoría de lo culto y cómo, con el paso del tiempo, vuelve a ser de dominio de la voz popular. Esto ocurre de manera palmaria en la actividad artística de Lope de Vega, y se manifiesta en su obra *Arte nuevo de hacer comedias*, donde explicaba, en base a una práctica consolidada, una manera renovadora de hacer teatro. El estudio del corpus de comedias seleccionadas demuestra la ductilidad y la flexibilidad del mito, capaz de adecuarse a los diferentes tipos de comedias. Esta característica la analizamos de igual modo en la obra de Calderón, en el auto sacramental y en algunas de sus comedias mitológicas.

En general, es importante destacar las posibilidades escénicas que ofrece este mito, en concreto gracias al motivo de la metamorfosis y la magia, lo que es frecuente en los

corrales de comedias con el cambio de identidades, con ayuda del atrezo y la espectacularidad que facilitaba el uso de la tramoya. En este sentido el elemento sobrenatural que Circe ofrece es material muy fructífero susceptible de explotación para el espectáculo teatral. Sin lugar a dudas observamos que es el Barroco el periodo cultural en el que Circe comienza a estar más cerca de las recreaciones que reflejan la cotidianeidad de la mujer. Narradoras del Barroco, en especial María de Zayas, presentan en sus novelas personajes femeninos nuevos y diferentes, en cuanto a que representan a mujeres que son sujetos, que no objetos, de acción, que se sirven de la alusión mítica para subvertir el mito y ajustar cuentas con hombres, abriendo una vertiente creativa y reivindicativa. Las manifestaciones literarias del mito disminuyen hasta la entrada del siglo XX, en que el mito reaparece con especial atención a Lourdes Ortiz y a un número elevado de autores poetas que recurren al mito como material poético para sus composiciones.

Por último, exponemos las conclusiones del estudio diacrónico trazando las líneas más significativas a partir de tres aspectos: las alusiones; la adaptación del mito a un nuevo contexto literario, ya sea como recurso argumental o estructural; y la proyección de Circe sobre personajes femeninos, de manera que hemos constatado que existen atributos propios del mito griego con los que se construyen personajes que son materia de recreación.

## **ABSTRACT**

In the present doctoral research, with the title *Proyección del mito de Circe en la Literatura Hispánica: desde la época medieval hasta la contemporaneidad*, we will deal with the myth of Circe and its projection in the classical and hispanic literature, taking the time span running from its first written testimony from the homeric poem the *Odyssey* up to the contemporary Spanish literature. In all this trajectory we have compiled samples from all types of literary genres.

It is a diachronic study extended to all periods of literature, but and because of the interest arisen by the myth in some historic moments, such as Baroque period, we have been obliged to detain in the study owing to the large number of different versions. In other periods the interest generated diminishes significantly and makes it difficult to trace out its presence, as it happens in XVIII and XIX centuries. However, the rise of the mythical matter flourishes again in the last years, being the poetic genre the common denominator by which more allusions or references to the myth direct or indirect are to be found. To carry out this achievement, it has been important the analysis by comparing texts of diverse periods in which Circe has been the object of interest, from its classical sources to texts belonging to different periods of hispanic literature: Medieval Ages, Renaissance, Baroque and Contemporary Period. It is in the hispanic literary projection where this research is focused.

Because of the richness of the high number of adaptations, it seems appropriate to pose the question of why of its constant presence in practically all of these stages, to a greater or lesser extent. One of the main reasons might be the mythological framework from which it generates, no doubt from the prestige of the work of Homer and the episode hold with Ulysses. The literary journey started with Circe as a greek mythological figure inside the field of the epic poetry. The analysis elaborated, according to Propp studies, concludes that the myth belongs to the field of the folk tale. The analysis of its characteristics shows its folk tale affiliation and its belonging to the cultural heritage of oral tradition, which filters through the creative genius of Homer. In general, the testimonies compiled from classical sources select the reference to Circe according to moral purposes; the citation of the myth becomes a matter of exemplum, with which it is possible to observe the ideological bias of authors.

The stoic thought, of so much repercussion in subsequent literature, benefits from the myth as an allegorical instrument by which Circe is identified with the tempting of the senses, a meretrice to test the virtue of the hero Ulysses, focusing its attention and updating the assumption of a negative side of the myth that strongly consolidates later literary tradition. The philosophical exegesis appropriates the myth to support its ideology with the prestige of mythology, using the myth as a servile matter alien to poetry itself. It becomes subject to confinement limiting its power of seduction, fantasy and literary creativity. In this framework, the allusion is not so much caused by the creative willingness, but with the purpose to fit it in other personal achievements.

Gradually, the myth acquires moral and religious connotations with the consolidation of christianism, maintaining the allegory by which Circe is the trigger of the allegorical fight between reason and the control of passions. Yet, it produces a substantial change with the strengthening of the new ideology, being Circe object of comparison with the sin, so the myth is demonized and changed into sinful nature, exerting a negative power of attraction. The same way the magic of metamorphoses provokes fear and distrust, being considered vehicle of transmission of evil, The disseminating function, in this case, of thought drives into the adverse consideration of Circe as a “type” of women, a sorcerer closely related to evil.

In the Medieval Ages, there is a significant change in this tendency, being that the myth is considered a historic figure. In this sense, the first testimony is undoubtedly that of Alfonso X, the highest representative of this historic spirit. Circe reappears again in the hispanic literature because of the Trojan cycle. The trojan chronicles are a fruitful sediment for the beginning of the genre of chivalry novels in Spain, which texts, feminine characters with different names to Circe inherit some of its attributes, as the power of seduction, the captivity of the chevalier and, in some cases, the magic of metamorphoses. The cultured lyric of XV century offered the image of the mythological figure being part of a group of courtesan women before Renaissance time, even though the moral content and allegory is still present in written testimonies still relating the myth to the medieval world in which there is a relation between pleasure and pain. While in the XV century the struggle swung in favor or against if women were evil or good, the main issue in the XVI and XVII centuries was education. The humanist period

and its continuity in the Baroque adopted a practical attitude, this period was decisive in the creation of behavioral models, instead of degrading or praising women.

In general, from the XVI century the myth serves to renaissance virtuosity. The imitation of models is related to innovation. The myth of Circe is mainly used for aesthetic purposes, taking distance gradually from the moral exegesis of previous Medieval Ages. Mythological treaties and translations are highly important for the spreading and literary treatment of Circe. The language used in translations is much more accessible to lower layers of society, this way the myth is in growing popularity, more heterogeneous and open to a wider range of recipients. The popular versions are noticed in allusions and erotic adaptations in renaissance poetry compositions. Adaptations of the myth reach to its highest level of wear and degradation with humour and mockery.

We have proved how Classical antiquity has raised folk tale material to cult category, and how, with the running of time, it comes to be domain of the popular voice. It clearly happens in the artistry of Lope de Vega manifested in the important work *Arte nuevo de hacer comedias*, where he explained, based upon his consolidated literary expertise, a renovated way to do theater. The analysis of the corpus of selected comedies shows the ductility and flexibility of the myth, able to be fitted in different types of comedies. We have also study this same characteristic in the work of Calderón, especially in the genre of auto sacramental and in some of his mythological comedies.

In general, it is important to highlight the scenic possibilities that this myth offers, specifically the metamorphoses motive and the magic, which is frequent in the “corrales de comedias” with the change of identities, aimed with props and the spectacular use of theatrical machinery. This way the supernatural element that Circe offers is a remarkable productive material to be exploited in stage. No doubt the Baroque period is the cultural time where we observe that Circe begins to be closer to women cotidianity. Women narrators, above all María de Zayas, show in their novels new and different feminine characters because they represent women subject, and not object, of action, making use of the mythical allusions to subvert the myth and settle accounts with men, opening a creative and, at the same time, reivindicative side of the myth. Literary expressions of the myth diminish to the upcoming of XX century, in which the myth



reappears especially with the work of Lourdes Ortiz and a number of poets draw on the myth as poetic material for their compositions.

Finally, we show the conclusions of the diachronic study shaping the most significant lines from three main aspects: allusions; adaptations of the myth to a new literary context, as an argumentative or structural resource; and the projection of Circe on feminine characters, as we have proved that attributes of the myth help in the building of other characters object to be recreated.

## 1-ESTADO DE LA CUESTIÓN, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

El mito de Circe es, como todo el complejo mítico odiseico en el que se integra, una fructífera fuente de inspiración para las letras españolas. Su alcance cultural ha ido extendiéndose a los diversos géneros de la literatura y al ámbito de las artes, en general. El origen literario se descubre en el poema épico *Odisea*, que es manantial abastecedor de la cultura griega, que riega después las letras latinas, desde donde se filtra a la literatura hispana. Existen, además, precedentes en la literatura oriental, lo que amplía la cadena de transmisión hacia atrás. Circe estaba presente incluso antes en los relatos tradicionales, en la literatura oral de las “aladas palabras” de Homero, anteriores a la difusión escrita que, producto del ejercicio poético, fijaron el mito en la tradición literaria. Posteriormente, ha sido y es objeto de revisión constante del artista, que acude al catálogo de tradiciones para moldear su propia versión mediante la reinterpretación y la actualización, aportando variantes nuevas a la imagen del mito.<sup>1</sup> En esta cadena cultural resulta indispensable la lectura de las muestras aportadas por la Antigüedad clásica para el mejor entendimiento de las posteriores españolas.

El objetivo de este trabajo filológico es la búsqueda, el análisis y la interpretación de textos en los que se alude a Circe, en algunos de los cuales se observan rasgos afines a los cuentos populares. Los estudios comparatistas en el ámbito del folclore elaborados por Vladimir Propp: *Morfología del cuento* (2011) y *Las raíces históricas del cuento* (1974) serán el marco de referencia y el punto de apoyo en lo concerniente al estudio del mito de Circe, a partir del cual trataremos de profundizar en las similitudes existentes entre el mito homérico con el personaje tipo de maga benefactora del héroe de las narraciones populares.

He de hacer notar que existe un precedente bibliográfico reciente sobre la figura mitológica: la tesis publicada por Aurora Galindo con el título *El tema de Circe en la tradición literaria: De la épica griega a la literatura española* (2015), que conocimos durante la elaboración de esta tesis doctoral, ya en una fase avanzada. En este estudio se

---

<sup>1</sup> Para profundizar en el término “mito”, véanse, entre otros, los siguientes trabajos: Losada (véase 2015: 9-27; 2014: 525-532; 2010: 9-25; 69-85; 445-464); Ruiz de Elvira (véase 2011: 25-50); García Gual (véase 2011: 12 ss.); Eliade (véase 2010: 13 ss.); Barthes (véase p. 167 ss.); Kirk (véase 46 ss.); Kerényi (véase 1972: 23 ss.); Cassirer (véase p. 45 ss.); Dumézil (1977); Lévi-Strauss (1977); Greimas (1973) y Cencillo (1970).

establece un recorrido desde las fuentes clásicas hasta la literatura española, deteniéndose en ciertas obras de la literatura europea e hispanoamericana. La investigadora, de formación clásica, se centra en el reflejo del mito en las letras latinas y griegas, y, en el ámbito hispánico, presta especial atención a las obras de Lope de Vega, *La Circe*, y de Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa* y *El mayor encanto, amor*. Su consulta ha resultado de gran ayuda para la elaboración de algunos de los capítulos, en especial, los dedicados a las letras clásicas. El presente estudio, de diferente sesgo, se centra en la proyección del mito en las letras hispánicas, por lo que la perspectiva se amplía en lo que se refiere a la literatura peninsular e hispanoamericana, completando espacios y ampliando la nómina de autores españoles que no han sido atendidos por la tesis referida debido a su carácter más clasicista.

El recorrido textual que hemos afrontado comienza en la épica helena. No cabe duda de que la poesía griega es la cuna de la maga Circe y, de forma más precisa, el género épico el que irá moldeando sus rasgos prosopopéyicos, perfilados dentro del marco de la epopeya, en la que el viaje marino resulta el hilo conductor que aglutina las diversas aventuras vividas por Ulises. De las peripecias que jalonan el largo trayecto por mar, es el episodio de Circe, cuyo núcleo es el encuentro erótico con el griego, a lo que se añade la metamorfosis de sus compañeros y la actuación memorable de la maga como guía en el camino hacia el Hades, uno de los momentos estelares del poema, y de suma importancia, porque constituye el germen para el notable número de adaptaciones posteriores dedicadas al retorno del famoso héroe itacense desde que finalizara la guerra de Troya.

Uno de los autores que aprecia el uso del mito para su composición épica es el poeta alejandrino Apolonio de Rodas (véase *Arg.* pp. 213-216), que prefiere alejarse del ciclo troyano y de la fuente homérica para incorporar y hacer partícipe a Circe de las aventuras de la saga de los argonautas, destacando la relación familiar con su sobrina Medea y la escena en la que concurren las acciones necesarias llevadas a cabo por Circe para purificar el asesinato cometido por Medea de su hermano Apsirto, derivado del amor frustrado por Jasón. Dentro de las letras latinas, Virgilio cuenta en la *Eneida* el desarrollo del origen mitológico de Roma<sup>2</sup>, en el que Circe será pieza fundamental

---

<sup>2</sup> Véase *Aen.* VIII 314-379.

(véase *Aen.* VII 10-24 ss.), pues forma parte integrante de la genealogía fundacional legendaria romana. En su magnífico relato épico se detecta, además, que algunos de los rasgos de la Circe homérica se proyectan en otros personajes. El poema histórico de Lucano, *Farsalia*, manteniendo el modelo del género épico precedente, invierte algunos de sus elementos identificativos, de modo que el personaje de la bruja Ericto (véase *Fars.* pp. 270-289) se inspira en el antecedente mítico de Circe, aunque con diferencias debidas al contexto bélico y a la mentalidad lejana del poeta respecto de la tradición y el tratamiento de los mitos. Los inicios de la novela latina dan cabida a la presencia de este mito especialmente moldeable y de gran productividad narrativa. Petronio (véase *Sat.* CXXV-CXL), por ejemplo, satiriza las costumbres romanas del tiempo de Nerón marcadas por el exceso, aprovechando para dibujar a una Circe de costumbres disipadas en el amor y que se sirve de la magia para cumplir con sus deseos; en *El asno de oro* de Apuleyo se persigue otra vertiente, pues se cambia la temática general, dado que Apuleyo escribe una obra donde predomina la brujería, la metamorfosis y el amor, y dibuja personajes como Méroe o Pánfila (véase pp. 61-71), que conservan rasgos deudores de Circe y de Medea.

La constante recurrencia al mito es de tal magnitud que se abre a muchos de los géneros poéticos, tanto griegos como latinos, con un amplio abanico de textos en los que se manifiesta el gusto por Circe; desde la ya mencionada épica, de gran extensión en su composición, hasta la muestra más reducida del género epigramático de Marcial (véase *Ep.* VIII 36; X 30), la oda (véase *Od.* I 17) y el epodo de Horacio (véase *Ep.* I 2, 23-26; XVII 15-18), las *Heroidas* de Ovidio (véase *Her.* I), la sátira de Juvenal (véase *Sát.* XV), la elegía romana, la poesía didáctica en torno al amor, los *Idilios* de Teócrito (véase *Id.* II 14-17; IX 35-36) y las *Bucólicas* de Virgilio (véase *Buc.* VIII 70-71), comedias y mitografías. Pero es Ovidio, sin duda, en su obra amorosa: *Amores* (véase pp. 229, 287 y 322), *Arte de amar* (véase p. 394), *Remedios de amor* (véase pp. 263-290) y las *Metamorfosis* (véase pp. 486-487), donde aporta un caudal de rasgos psicológicos al personaje de Circe, resultado del proceso paulatino de racionalización del mito y de la maestría del poeta.

Circe también es objeto de apoyatura para especulaciones de tipo filosófico, de las que se dará cuenta de forma somera, porque abrirán un cauce de comentarios e ideologías morales y religiosas que desviarán a lo largo del tiempo su significado y su valor

tradicional, al de “mujer de la vida” o al de mujer diabólica. Las interpretaciones exegéticas convergen en el mito junto con el relato literario para posteriormente dispersar el contenido poético hacia otros objetivos relacionados con corrientes distintas de pensamiento, que adoptan y adaptan el recurso literario como fórmula de adiestramiento, de aplicación y de justificación a sus teorías. Así, estoicos y platónicos aprovechan el mito para diseñar a medida y divulgar en masa sus complejas teorías, lejos ya de cualquier intención poética, que reciben eco y continuidad posterior en las interpretaciones apologetas cristianas, para las que se hace necesario el conocimiento de códigos interpretativos, como el evemerismo y la alegoría, como herramientas imprescindibles de uso frecuente empleadas para estos fines. De esta forma, la herencia de la Antigüedad se recibe y se acomoda en la literatura española postrera, siendo preciso el conocimiento del mito antiguo para el entendimiento de los textos propios hispanos; tal y como consta en el conocido manual mitográfico de Pérez de Moya, la *Philosophía secreta*: “Es materia muy necesaria para el entendimiento de poetas” (p. 57).

Uno de los testimonios más destacados del mito en la literatura medieval castellana, y probablemente primero en todo el territorio nacional, tiene lugar en la obra de Alfonso X, *General Estoria* (véase II CXXXI-CXXXIV; III LXXXV). La obra historiográfica universal adapta el mito como si se tratara de un episodio histórico, insertándolo dentro de la crónica que expone los acontecimientos de la vuelta de la expedición griega desde Troya, y dentro de esta, la de Ulises. El texto en prosa recoge el tema troyano, y, como poso fértil del Medioevo, contribuye en gran medida a la floración de las crónicas que irán jalonando los siglos XIV y XV, en las que Circe, como parte integrante del flujo troyano de acontecimientos surgidos a raíz de Troya, mantiene viva su presencia. La productividad narrativa del mito es germen posterior para la proyección y recreación de damas y reinas de las novelas de caballerías de tanto éxito lector, aunque su nombre sea velado tras otras identidades.

Además de la influencia clasicista del ciclo épico, se observa el interés de los autores del siglo XV, ya en puertas del Renacimiento. El gusto por mostrar erudición de los importantes autores castellanos el Marqués de Santillana y Juan de Mena se traduce en la introducción del mito en el ambiente cortesano de la época. Mena, en la obra *Tratado de amor*, con el modelo de la obra amatoria de Ovidio, adapta el tema del amor a la

práctica moral de la nobleza. De igual modo el Marqués de Santillana ilustra la presencia de Circe en dos de sus composiciones, el *Infierno de enamorados* y la *Comedieta de Ponça*, en las que convoca a la prestigiosa alusión mitológica para rememorar las circunstancias históricas acaecidas a raíz de un acontecimiento de la realeza. Por otro lado, Circe forma parte también del inventario de héroes y heroínas a las que recurren asiduamente los poetas para ejemplificar posturas ideológicas en favor o en contra del estatus de la mujer, disputa conocida como *Querelle des femmes*. El aspecto sentimental se desarrolla en Juan Rodríguez del Padrón, al calor de las *Heroidas* de Ovidio, en su obra *Bursario*.

El periodo del Renacimiento establece un espacio temporal entre la época presente y el pasado clasicista, momento de la historia al que el poeta renacentista, consciente de la distancia legendaria e histórica de los mitos de la Antigüedad, viaja para emular los modelos de la Antigüedad. Según García Galiano (véase p. 41), para el humanista del Renacimiento los clásicos son los maestros insuperables de todo arte o disciplina y sus obras tienen el excepcional valor de ejemplo en todos los campos de la cultura. El uso del latín facilita el empleo de obras de autores romanos, que serán modelo y fuente de imitación, sobre todo de Ovidio, para las diferentes moralizaciones posteriores de su obra. El auge de las compilaciones mitográficas facilita el conocimiento de la mitología y su consulta resulta de ayuda inestimable para los artistas que encuentran inspiración para sus recreaciones (véase Álvarez Morán e Iglesias Montiel, 1998: 83-99). Se trata de un material valioso y fuente de consulta frecuente por la facilidad de su lectura en lenguas romances y por las explicaciones recogidas acerca de la materia pagana interpretada de forma alegórica.

La abundancia de géneros a los que alcanza el mito es un campo fecundo de creación donde Circe tiene un lugar de expresión que dependerá de la maestría y la intencionalidad del autor que conozca el valor de su selección e inclusión en la obra artística generada. Se mantiene el uso del ejemplo como fórmula de enseñanza moral del periodo medieval precedente, como ocurre en la divulgación del género dialógico renacentista, preocupado por el contenido didáctico, que se extiende a la cuestión de la enseñanza femenina, además de otros temas diversos. El artista del Renacimiento se interesa por ampliar las manifestaciones estéticas, como la emblemática, que aúna la imagen y la escritura epigramática para la ilustración de mensajes cargados de

moralidad e instrucciones para el buen gobierno de reyes. En esta línea de creación e innovación artística renacentista se enmarcan el soneto de Juan de Arguijo, que combina la fuente homérica y el molde italiano como elementos de composición, y la oda de Fray Luis, que recurre a la misma fuente clásica en combinación con el pensamiento de ideología cristiana.

En general, el legado clásico de la mitología permite multiplicidad de tratamientos en la literatura hispana, tal y como ocurre con la novela pastoril de raigambre griega y latina, donde el papel de la magia y el amor de los pastores confluyen en la prosa arcádica. La bruja de la novela pastoril es heredera del paisaje ameno, que recibe la influencia de las corrientes de pensamiento neoplatónico. La fórmula del viaje épico y la novela bizantina conforman el esquema estructural de la peregrinación amorosa de los pastores hacia Felicia, de la *Diana* de Montemayor, un personaje con multitud de rasgos compartidos con la Circe homérica, y que es seguido por otros autores del género pastoril. Además, en los poemas épicos del siglo áureo se hará notar el modelo virgiliano de la *Eneida*, como es el caso de *La Circe* de Lope de Vega, facilitando la contaminación de fuentes y de personajes, y dando lugar a la fusión de los rasgos de Dido con los de Circe. El uso frecuente de la mitología en el Barroco deriva en un periodo de desgaste y agotamiento de las recreaciones del mito, lo que se traduce en el tono burlesco de las composiciones con elementos mitológicos, como las de Quevedo; tanto es así que las alusiones serán utilizadas como moneda de cambio para las discusiones literarias del momento, y para desprestigiar al mito con descripciones eróticas explícitas y denigratorias vinculadas a Circe.

Pero es en el teatro, en la comedia áurea, donde el mito ocupa un lugar destacado como materia de creación que aviva la atención de dramaturgos atentos al potencial de la herencia clásica. Especialmente, Lope y Calderón, los autores señeros de la literatura teatral del Barroco, se preocupan por la elaboración y producción de dramas mitológicos. Las variaciones, amplificaciones o reducciones estilísticas a las que someten al mito de Circe se ajustan a las exigencias del espectáculo, del público general y de la corte. Se sirven de su presencia para complicar la trama y entretener con el recurso de la magia erótica, aprovechando al máximo las posibilidades que ofrece el recurso del aparato escénico. Del potencial creativo del mito se aprovecha la maestría de

Calderón para dar lugar al éxito del auto sacramental, que vuelve a la exégesis alegórica en la expresión de la fe católica.

Las menciones al mito se diseminan a lo largo del Barroco, pero no solo en el teatro, sino en textos en prosa; tal es el caso de la recurrencia en obras de Cervantes, en el “Prólogo” de la gran novela *El Quijote*, donde Circe es objeto de parodia, en el *Coloquio de los perros*, en el *Persiles* y en *La Galatea*. La prosa alegórica del autor zaragozano Baltasar Gracián reserva varios lugares para Circe en su obra *El Criticón*, tanto en la mención explícita, como para la recreación oculta y velada tras el nombre de otros personajes, como ocurre, por ejemplo, con la maga Artemia (véase Crisi VIII), a la que se incorporan cualidades definitorias, que son ya fruto del cambio de los tiempos y del conocimiento científico más moderno. En la narrativa picaresca desarrollada en *El Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán se apoya en la cita de Circe para enfrentar el conocimiento adquirido desde la teoría escolástica con las lecciones maduradas desde la experiencia de los actos de la vida cotidiana. Algunas autoras del Barroco, lideradas por María de Zayas y Sotomayor, convocan a Circe en sus obras para reivindicar, desde la óptica de la mujer, la igualdad de género en asuntos de importancia social y privada, como la libre elección del estado civil, el matrimonio o la elección de esposo.

Se llega posteriormente al siglo XVIII con un adelgazamiento de la presencia de la mitología pagana y con ello del interés por Circe. El pensamiento neoclásico fija su atención en la recreación de argumentos y de mitos, pero relacionados con la historia y con los acontecimientos relativos a la identidad nacional; aunque de forma esporádica se hallan algunas alusiones, como las del jesuita Pedro Montengón en una de sus obras en prosa, el *Eusebio*, de fuente griega homérica, o en el *Epistolario* de Leandro Fernández de Moratín. En periodos sucesivos se va perdiendo el gusto por la mitología y por los modelos de la Antigüedad clásica; el desinterés de la época ilustrada adelgaza la materia mítica. Las expresiones artísticas posteriores reducen en gran medida el recurso al mito y su recuerdo se va difuminando en el tiempo. Los periodos del Romanticismo, el Historicismo y la búsqueda de identidad nacional marcan una amplia distancia respecto del mundo clásico y aportan contenidos y preocupaciones nuevas al espacio cultural coetáneo (véase Sanmartín, 2000; 2002: 145-179). La discontinuidad en el recurso a la mitología obliga al rastreo de ejemplos dispersos, de modo que haremos calas en autores para los que el mito de Circe sigue latente y vivo en la memoria, con ejemplos



tan significativos como Emilio Castelar, Juan Valera, Leopoldo Alas Clarín o Pío Baroja. Con estas reflexiones deseamos justificar la desigualdad cuantitativa en el análisis de textos de los siglos XVIII y XIX respecto a épocas anteriores y posteriores, donde la proyección del mito es mucho más extensa y fructífera.

Por tanto y a raíz de los datos recogidos, se va produciendo un desplazamiento paulatino del mito hacia el olvido, que demora así su presencia hasta la proliferación creciente y progresiva de autores que rememoran el mito de Circe, especialmente en la poesía de los siglos XX y XXI y, más en concreto, en torno a los últimos cuarenta años. La consideración del mito como recurso artístico de prestigio cultural se mantiene con vigor, pero su inclusión en las distintas realizaciones literarias se hará de modo que se invierte su imagen más tradicional mediante el humor, la parodia y la ironía, lo que evidencia un cambio de intenciones, como ocurre con el trabajo de la escritora Lourdes Ortiz en su relato “Los motivos de Circe”.

A lo largo de este recorrido, el episodio de Circe y de Ulises se desarrolla en el marco de la temática amorosa. El tratamiento del personaje mítico oscila entre el de diosa y el de maga, aunque en todo este tiempo la ambigüedad desaparece adquiriendo rasgos de personaje femenino que mantiene un encuentro amoroso y efímero con Ulises. La seducción y el placer sensual que despliega Circe se interpretan como una incitación para el disfrute de los deseos, porque trata de persuadir a Ulises con el objeto de doblegar su voluntad. En la mayoría de las ocasiones Circe actúa de cebo sexual, siendo la imagen alegórica de la cortesana o buscona que amenaza el bolsillo y el equilibrio familiar y social de sus amantes esporádicos. En otras versiones, como en el caso de los autos sacramentales, Circe personifica al mismo demonio, desestabilizando la fe y la integridad religiosa de su contrincante. El teatro y la ópera tomarán la vertiente mágica del mito favoreciendo todo tipo de mutaciones escénicas en las que las metamorfosis se sirven del atrezo para dar colorido al espectáculo. La faceta de diosa y hechicera se va diluyendo, pero aumenta, en cambio, su lado erótico y su habilidad para manipular con la finalidad de obtener un intercambio económico o el ascenso de su condición social a cambio de momentos de goce.

En los pasajes escogidos observaremos cómo el argumento antiguo es progresivamente modelado y renovado según los cambiantes presupuestos socioculturales y estéticos, y

cómo la misma materia en su evolución se revela espejo de la historia literaria e ideológica, y también del estilo peculiar de los mismos creadores. Circe es objeto de cambio acorde al molde elegido, a las inquietudes del poeta, a la mentalidad del momento y a las características de una literatura en un lugar concreto. La amplitud cronológica del estudio desde su texto base hasta la actualidad ayudará a calibrar su grado de relevancia en los distintos periodos estudiados y posibilitará el análisis de su imagen en mayor profundidad. La materia pagana resulta prácticamente inagotable, y la dedicación a su análisis exhaustivo necesitaría de un proyecto de mayor envergadura, de manera que el conjunto de ejemplos seleccionados pretenden ser una muestra de la proyección del mito y coadyuvar a constituir el material y las posibles conclusiones que aporten luz a la evolución de su tratamiento en el intervalo de varios siglos de literatura.

Dirigiremos el objeto de estudio hacia el mito como valioso recurso literario para distintas elaboraciones artísticas. Ello nos ha proporcionado la oportunidad de acceder a las obras de manera intencionada con la seguridad de posicionarnos en un lugar privilegiado desde el que enfocar la investigación, sin perder el núcleo de atención, pero atendiendo a la perspectiva más amplia del contexto en el que se integra. Hemos tratado de recopilar alusiones, así como recreaciones o proyecciones, de las que extraer un denominador común en cuanto al tratamiento del mito y la singularidad en cada una de sus representaciones literarias. En múltiples ocasiones, la alusión se realiza en uno o varios momentos de la obra tratada, sazónando los textos e incrementando el sabor clásico de sus relatos, que despiertan la conciencia individual hacia la literatura de la Antigüedad clásica. Otros autores prefieren emplear el mito como modelo y variar personajes y trama, adaptándolos a su contemporaneidad; si bien, el contraste con la fuente revelará lo común y lo diverso de su versión, con mayor o menor fidelidad a las fuentes, con adiciones o supresiones, adaptaciones e innovaciones. Trataremos de poner en relación la mención a Circe con la motivación del autor y el movimiento artístico en el que esté inserta. Se puede advertir que existe cierta desproporción en la extensión del análisis de una u otra obra, pero esto es lógico porque obedece a la importancia y relevancia que hemos dado personalmente a cada testimonio.

Un caso particular de la citada función argumental se observa cuando un relato mitológico proporciona no ya la materia misma, sino el esquema estructural para un argumento ficticio; los personajes, el ambiente o las situaciones son proyectadas a partir

de un mito que sirve después como modelo narrativo. Además, el mito puede asumir literariamente una función secundaria como apoyo u ornato, elemento de la *elocutio*, en lugar de objeto de la *inventio*. Puede servir, en efecto, para crear toda una gama de figuras estilísticas tales como la perífrasis, la metonimia, la antonomasia, la metáfora o la comparación, entre otras más que se irán apuntando. El porqué de la elección del mito de Circe por parte de un autor en lugar de cualquier otro a su alcance muy probablemente tenga que ver con una tarea previa de reflexión, por lo que su inclusión en el texto está lejos de ser una elección banal sin compromiso con la obra.

No hemos intentado reunir un catálogo exhaustivo y abrumador de alusiones o proyecciones que estaría condenado a permanecer incompleto y a ser, en sí mismo, cuestionable, pues los criterios de selección son por naturaleza opinables. Es evidente que si el conjunto de textos hubiera sido fruto de una intención totalizadora las valoraciones finales serían complicadas de extraer o siempre inconclusas y abiertas. Sin embargo, el corpus de autores y de obras ha sido amplio y sin discriminación de etapas históricas y de géneros literarios. Unas obras han aportado el prestigio de lo clásico fijado en la tradición, otras el gusto por lo popular. El mito abre espacio en la conciencia del lector a otro mundo, al clásico, de donde procede, y la lectura varía en cierta medida con el testimonio de su voz. Por tanto, la agrupación y examen de muestras es, a su vez, una modesta aportación al estudio y a la crítica de la literatura española. De otro modo, Circe, en su función de apoyo a la investigación literaria, es el objetivo de la presente tesis; aporta la unidad y, a la vez, el trabajo en sí mismo, dirigido desde un mismo punto de observación privilegiado, actúa como un faro que guía y alcanza casi todas las etapas en la evolución de la literatura. En este sentido, existen trabajos de investigación que han tratado de analizar los procedimientos o funciones empleadas en las frecuentes alusiones a la materia mítica: García Gual (véase 2014: 171-183), Herrero, Morales (véase pp. 13-28), Gil (1975), Romojaro (1998) y López Férez (2006).

Una de las dificultades planteadas al abordar el trabajo era la de marcar el límite respecto a otras disciplinas, como la filosofía, la religión, el arte o la psicología, que van más allá del análisis textual en su contexto cultural. Para sortear este escollo, hemos querido profundizar en el estudio comparado de tres literaturas, la griega, la latina y la española, sin olvidar las posibles influencias de otras literaturas y tener en cuenta, lógicamente, el contexto filosófico, religioso, y artístico, pero sin centrarnos en ellos.

Esta tesis doctoral intenta, por tanto, una aproximación al mito en la literatura y en su contexto, partiendo de autores clásicos hasta llegar a los hispanos de la época actual. En algunos casos, la lectura de obras cronológicamente posteriores e inspiradas en un autor previo, y que por su particular visión del mito dificultaba su sentido, ha sido fundamental para su entendimiento y aclaración posterior. La experiencia adquirida en el conocimiento de textos sucesivos en el tiempo ha puesto en perspectiva y ha esclarecido ciertos testimonios anteriores. En muchos casos, los textos en torno a Circe se han visto suplantados por cuestiones exegéticas que tienden a la especulación filosófica de una u otra ideología y llegan a oscurecer la poética del mito.

Por su propia naturaleza, esta tesis se abre a un amplio espectro de autores, de géneros y de periodos de la literatura, por lo que somos conscientes de que por fuerza existirán puntos débiles y apartados que deberían ser objeto de mayor profundidad. Pero, lejos de afanes de exhaustividad, ha sido la recopilación de testimonios y la perspectiva diacrónica la premisa de un trabajo de compilación y de elaboración crítica. Esperamos, por ello, que se tenga esta cuestión en consideración dentro del contexto global del estudio.

La metodología en la que se apoya la investigación presente encuentra inspiración en autores que se aproximan al texto literario desde una perspectiva comparatista. Es el caso de Guillén, autor del libro titulado *Entre lo uno y lo diverso* (véase pp. 137-233), que presta atención a diferentes aspectos sobre Literatura Comparada, a lo particular y a las divergencias, a lo nacional e internacional, respecto de los géneros, las formas, la tematología, y a la relación de los textos desde la óptica nacional y su entorno internacional. George Steiner marca una relación indisoluble entre recepción y comparación, para el que “Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo” (Steiner, p. 121). Los juicios estéticos y la exposición hermenéutica de los que se sirve la literatura comparada se basan en el acto de lectura, o lo que es lo mismo, en el acto de la recepción (p. 131). Genette distingue diferentes niveles de relación entre los textos, como el de la “intertextualidad”, término que será mencionado a lo largo de este estudio, que relaciona la presencia de uno o más textos en el otro (véase Genette, pp. 10-17). El mito, como elemento transmisor de cultura, arroja un mensaje literario susceptible de significados para el lector. A este respecto, según Jauss (véase pp. 243-262), la noción

clave de una estética de la recepción es la de “horizonte de expectativas”; la lectura, según Jauss, no constituye un proceso neutral, sino que es el propio lector el que canaliza ciertas expectativas hacia un determinado sentido.

Además, nos hemos apoyado en valiosos artículos de José Manuel Losada, que nos ha aportado una perspectiva actualizada en cuanto al estudio de la mitología en el marco de la mitocrítica. El tratamiento del mito de Circe a lo largo de todo este tiempo no es ajeno a los acontecimientos socioculturales, al devenir del tiempo y a los cambios de espacio. Estos factores van moldeando y perfilando desde la recepción del mito nuevas formas y contenidos, a los que la figura mitológica se adapta gracias a su ductilidad, una condición que le permite mantener su vigor, en mayor o en menor medida, en etapas sucesivas de la literatura. El presente estudio se basa en el análisis de esas formas y contenidos desde las condiciones espacio-temporales cambiantes para tratar de comprender nuestra forma de entender y de operar en el mundo actual en el que vivimos. Por regla general, según Losada (véase 2015: 10), la mitocrítica ha procedido a la interpretación de los mitos dentro de las producciones literarias y artísticas de cada época, desde diferentes enfoques, a través del pensamiento simbólico (Franzer, Cassirer, Campbell, Durand), la detección de factores invariantes (Greimas, Lévi-Strauss, Rousset), la exposición de factores del inconsciente colectivo (Jung, Morin) o la relación de creencias religiosas (Eliade, Frye, Segal). De acuerdo con Losada (véase p. 17), para avanzar en la investigación mitocrítica resulta necesario mantener un equilibrio entre innovación y tradición, y rara vez se logra avanzar en mitocrítica sin un conocimiento al menos modesto de las fuentes antiguas. Aventurarse en la reescritura de mitos de la Antigüedad puede resultar un trabajo arduo y con riesgo de error sin haberse internado previamente en los orígenes del mito.

En este trabajo seguimos esta misma premisa, de manera que realizamos un estudio del mito partiendo de las fuentes clásicas, que es el punto de partido a partir del cual procederemos a un vaciado de los textos, para descubrir cuál es el sentido, el alcance de la huella clasicista y los rasgos más modernos para cada una de las épocas. Prestamos atención a las reformulaciones que del mito se han llevado a cabo en la literatura medieval, renacentista, barroca y moderna hispana.

A juicio de Losada (véase 2010a: 11), la recepción del mito en la literatura contemporánea permite conocer mejor los textos y en buena medida conocer mejor nuestra época, de manera que cabe la posibilidad de llegar a reconocerse e identificarse con las versiones más actuales, ampliando nuestra conciencia personal, por un lado, y social, por otro. A este fin contribuye la aplicación del estudio mitocrítico a los textos. En este sentido, deseamos que sirva este trabajo y, en especial, el apartado dedicado a las muestras de pasajes contemporáneos, para aportar materia de reflexión sobre nuestro modo de vivir y de actuar. El capítulo dedicado a las fuentes clásicas es un paso obligado para obtener un resultado óptimo en el contraste, entendimiento e interpretación de versiones posteriores que previamente han recurrido a textos clásicos, griegos y latinos, donde originariamente el mito adquiere cualidades que perviven, desaparecen o se ven modificadas, en general, moldeadas después en los diferentes periodos culturales de la Literatura española.

Una pregunta recurrente que ha surgido a lo largo de este trabajo de investigación se plantea a la luz de las lecturas realizadas en las que el mito ha estado presente. Cuando el autor de un texto recurre a la memoria de Circe, ya sea como una alusión, proyección o argumento, muy probablemente lo haga con una finalidad, con un motivo que complemente su proyecto personal. El mito recibe, entonces, un papel asignado que resuelva la pregunta de para qué o con qué fin se inserta en las páginas en las que se desenvuelve el argumento de la nueva versión. Tratar de resolver esta cuestión, multiplicada por el número de muestras obtenidas, constituye el germen y andamiaje de este estudio, el afán que ha mantenido vivo el estudio y la elaboración, la semilla y el fruto del mismo. Por tanto, la indagación desde el cuestionamiento de la función será nuestra constante, que aspira aportar solución a la complejidad que entraña el estudio del mito de Circe. Estamos de acuerdo, por tanto, con el profesor Losada (véase 2015: 15), cuando explica que no debe ignorarse el concepto de función, y que sin función no hay ni relato, ni mito, ni mitocrítica posible. Añade que existen tres tipos de funciones del lenguaje, aplicando parcialmente las teorías de Jakobson, que atraen en la actualidad los estudios sobre el mito: la función referencial, la función heurística, y la función poética.

Por función referencial, el lenguaje se orienta hacia una realidad extralingüística: “Lo propio del mito es ser médium del binomio contextual formado por dos mundos en

apariencia inconexos. Ahí, en la interacción de esos dos mundos, el relato mítico adquiere su sentido pleno” (p. 16). Por función heurística o interpretativa, el mito puede explicar el mundo, de igual modo que el metalenguaje glosa el lenguaje: “Análogamente, mediante la función metalingüística, el lenguaje y el discurso míticos definen los términos del código mítico, más precisamente, lo redefinen, es decir, reinterpretan el sistema subyacente en la organización del relato mítico” (p. 16). El mito puede cambiar de sentido en el nuevo texto, cuando el escritor se lo apropia y lo semantiza de acuerdo con otras alternativas, y puede ocurrir que el mito sea puesto al servicio de una argumentación encaminada a la explicación del mundo. Se puede observar cómo, en algunos casos, la voluntad de los autores no persigue una finalidad etiológica, sino la de tratar de explicar asuntos sociales contemporáneos, en especial aquello relacionado con las relaciones personales, con un tratamiento bien distinto. En este caso la función heurística consiste en obtener el máximo partido a las posibilidades que ofrece. En tercer lugar, la función poética, pues el lenguaje se orienta hacia el modo como el mensaje es emitido, el relato mítico transmite su mensaje de modo prioritariamente literario, a través de figuras literarias, como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia, entre otras.

En épocas anteriores la función predominante del mito se orientaba hacia la persuasión, hacia la corrección y la vigilancia del comportamiento moral; en pocas palabras, el tratamiento didáctico constituía uno de los principales motivos para el recuerdo y la alusión en los textos. El mito de Circe significaba la representación alegórica de una experiencia psicológica, la tentación de los placeres sexuales, con implicación moral y religiosa, o el pecado, que se proyectaba desde el texto hasta el ámbito de la conducta social. Sin embargo, pudiera también considerarse la posibilidad de que el mito de Circe se interpretara como un símbolo. Según Losada (véase 2014: 527), citando a Durand, una serie de escuelas desconfiaban del valor hermenéutico del mito, como el pensamiento de Descartes. El periodo que recoge los siglos XIX y XX será un espacio de tiempo en el que se verá disminuida la recurrencia al mito. La imaginación, fue rechazada por los cartesianos; el artista no debía evocar, ni mucho menos sugerir. En respuesta al racionalismo de las ciencias de la naturaleza, Freud practica un reduccionismo sexual expresado en términos de biografía individual. Por el contrario, Dumézil busca las semejanzas lingüísticas que permitan inferir similitudes sociológicas. De esta forma, en la antigua Roma coexistían tres capas sociales cuyo simbolismo

religioso correspondía con otros tres dioses latinos: Júpiter, el dios de los sacerdotes, Marte, el de los guerreros, y Quirino el de los agricultores, artesanos y comerciantes. La hermenéutica de Lévi-Strauss, en cambio, basa su filosofía estructural tomando por objeto las unidades significativas de la frase mítica, el mitema; el análisis de las afinidades entre los mitemas que lo componen evidencia la estructura y el sentido del mito.

Continuando con el razonamiento de Losada (véase p. 528), existen otras perspectivas que confían en mayor medida en el valor hermenéutico del mito. Una de las principales aportaciones es la de Jung y la definición de arquetipo como estructura organizadora de las imágenes, que forman parte constitutiva de la personalidad mediante un proceso de individuación. Bachelar, en cambio, basa su investigación en la fenomenología orientada hacia la producción poética, y confiere un papel importante a la infancia como arquetipo de felicidad; según Bachelar, el significante del arquetipo de la infancia es el olor. Por último, para Durand no existe conciencia racional por un lado y fenómeno psíquico por otro: el imaginario constituye la totalidad del psiquismo. Cabe la posibilidad, según Durand, de clasificar las civilizaciones en dos grandes grupos: la cultura de la idea y la cultura de la visión, es decir, apolíneas y dionisiacas. Según Losada (véase p. 529), pues, y a la luz de diferentes corrientes de pensamiento, existen dos grandes posturas hermenéuticas concernientes a la aproximación simbólica del mito: las desmitificadoras y las remitificadoras.

En este sentido, si el relato de la Antigüedad que nos llega de Circe desde Homero podía hacer referencia directa a la bruja por antonomasia, según van transcurriendo los siglos, la bruja asume de forma predominante una referencia alegórica, que desplaza el sentido originario del mito hacia las relaciones del ser humano, mujer y hombre, en la sociedad de cada tiempo, a medida que las versiones van sucediéndose. Si bien, hay que admitir un paso previo antes de producirse este cambio paulatino, pues hubo una etapa de intelectualización del mito y de la interpretación orientada a unos fines concretos, como fue el pensamiento estoico, que se apropia del mito para aplicar su beneficio al servicio de la moral. En efecto, el análisis de los textos recopilados revelará la utilización mayoritaria del mito de Circe como una figura alegórica.



El relato del mito se articula mediante la participación de varios componentes, como los personajes, las localizaciones, el tiempo, las acciones, la dimensión sobrenatural o maravillosa, que se constata en su recurrencia y en la sucesión diacrónica de las versiones, lo que confiere legibilidad y coherencia debido a la contextualización, de la que carecería si se tratara del mito de forma aislada sin un contexto diacrónico. De no ser así, el mito, con su carga simbólica, sería susceptible de otros significados, a diferencia de la alegoría que conserva un sentido unívoco (véase p. 530).

Durante el periodo histórico de la Edad Media, el mito de Circe presenta rasgos semejantes, aunque sufre algunas remodelaciones importantes en el testimonio de la obra del rey Alfonso X. Una de las modificaciones significativas se debe, en parte, a la influencia de la mitología romana y la inclinación al tratamiento de los mitos como si fuesen hechos históricos. En efecto, de acuerdo con Losada (véase 2010b: 446), uno de los factores que diferencia el estudio de los mitos de la Antigüedad frente a los mitos de la Edad Media es el sincretismo, que tiende puentes de convergencia entre el mundo grecorromano y el medieval. En la Antigüedad, el panteón griego era conocido y expuesto en obras como la *Ilíada* y a la *Odisea*, aunque habría que esperar en especial a la *Teogonía* de Hesíodo (VIII a. C.) para conocer la genealogía y la historia de los dioses uránidos, los dioses olímpicos, semidioses y divinidades secundarias. Esta composición contrasta con el “panteón” romano, más pobre en cuanto a la riqueza poética y espiritual que deja como legado la mitología griega y antes la oriental, pero abundante cuantitativamente considerando la adaptación numerosa de influencias anteriores, etruscas, griegas, persas, egipcias, etc., sin que la pertenencia originaria de una creencia a un pueblo extranjero sea una dificultad añadida para su inclusión en el catálogo de divinidades romanas.

Añade el profesor Losada (véase pp. 448-449) que de algún modo los romanos son antecesores del sincretismo medieval, puesto que hacia el final del Imperio las diferentes religiones paganas de la Antigüedad convivían de modo más o menos armónico. No se trata tanto de un panteón en sentido estricto, sino de algo más abstracto y más pragmático al mismo tiempo, puesto que se incluían nombres de seres protectores a los que se les aplican funciones y ritos con fines pragmáticos. Esta serie de agrupamientos basta para constatar el sincretismo religioso romano; el catálogo mitológico consistiría en la acumulación de divinidades a medida que el imperio iba

extendiéndose y aumentaban las necesidades de la sociedad. Este pragmatismo está íntimamente ligado a la mentalidad romana, menos inclinada a la imaginación que a la crónica, y cuya mentalidad tendía a transformar los relatos míticos en relatos “históricos”. Como veremos en el capítulo correspondiente, se detecta la influencia de la cultura romana en esta faceta, puesto que la lectura que el rey toledano realiza de Circe se enmarca dentro de un supuesto marco historicista en el que el mito deja de serlo para comportarse como una personalidad histórica adaptada a las costumbres de la corte medieval.

Por otro lado, para el estudio de los mitos y su genealogía ha sido fundamental el manual de Ruiz de Elvira, *Mitología clásica* (2011). La consulta de esta obra aporta documentación exhaustiva e inestimable para el conocimiento profundo de la mitología. Cuenta con una amplia bibliografía revisada de gran utilidad, en especial para el apartado dedicado a la genealogía de Circe. Por otro lado, existen estudios anteriores centrados en el mito, como los de Cristiana Franco *Omero, Ovidio, Plutarco, Machiavelli, Webster, Atwood. Circe Variazioni sul mito* (2012), *Il mito di Circe, Immagini e racconti dalla Grecia a oggi* (2010). Su análisis del mito se inspira en la antropología, afirmando que Circe es una gran diosa de origen oriental, pero añadiendo y argumentando con extractos de obras de la literatura de autores como Ovidio, Plutarco, Machiavello, Julia Webster o Margaret Atwood. Judith Yarnall, en *Transformations of Circe: The History of an Enchantress* (1994), de orientación feminista en el tratamiento de Circe, en línea con Cristiana Franco, aduce la identificación de Circe con una gran diosa del Mediterráneo. También puede considerarse el estudio de Paetz, *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón* (1970), algo más limitado en su propósito. Leocadio Garasa es autor de un artículo, “Circe en la literatura española del Siglo de Oro” (1964), que parte de las fuentes clásicas, y también debe ser tenida en cuenta la antigua tesis doctoral de Hatzantonis, “Circe nelle letterature classiche, medievali e romanze: Omero a Calderón” (1958), que realiza un estudio diacrónico del mito desde la épica griega arcaica hasta la literatura hispana, deteniéndose en la figura de Calderón de la Barca. Esta tesis no llegó a publicarse puesto que se desglosó en varios artículos, alguno de los cuales hemos tenido en cuenta y serán convenientemente citados en este estudio. El presente trabajo posee una intención global y recopilatoria, y constituye una manifestación más del interés por la materia, que intenta ceñirse a la literatura tratando de aportar y comentar

textos que iluminen la fortuna del mito, su funcionalidad y su posible interpretación en nuevos contextos literarios.

Este trabajo se divide en varios capítulos que siguen una línea cronológica de acuerdo con los distintos periodos de la literatura, de lo clásico a lo contemporáneo, y abarca todos los géneros: prosa, poesía y teatro. Para mayor claridad, y dentro de cada uno de ellos, se hace referencia a la obra y al autor donde se convoca la presencia de Circe. Acompaña al estudio un Anexo en el que se incluyen mitografías de autores clásicos, Higino y Apolodoro, los testimonios hispanos de las traducciones de las *Metamorfosis* en prosa de Jorge de Bustamante y en verso de Sánchez de Viana, la exégesis del mito en la mitografía de Pérez de Moya y la fábula completa de Andrés Rey de Artieda. Las transcripciones de los textos sin edición moderna conservan las grafías correspondientes a su época para aportar mayor proximidad al momento histórico en que aparecen las obras, y hemos mantenido la versión de la edición respectiva, por lo que lógicamente los criterios de edición pueden diferir de una fuente primaria a otras. Aun sabiendo que la tendencia es hacia la modernización, especialmente en el textos del siglo XVII, hemos optado por un criterio uniforme. Hemos clasificado el apartado dedicado a la bibliografía en dos grupos, atendiendo en primer lugar a las fuentes primarias: clásicas e hispanas, y, en segundo lugar, a los estudios utilizados para el análisis de la materia, es decir, la bibliografía crítica.

Por otro lado, al tratarse de una investigación en la que se cita un número elevado de textos, y para evitar hacer farragosa la lectura del texto ni plagar la tesis de referencias bibliográficas, hemos optado por citar abreviadamente entre paréntesis tanto las fuentes primarias como la bibliografía crítica. En el primer caso, hemos abreviado la obra citada, que va seguida, en el caso de obras en verso, del libro respectivo, si lo hubiere, y de los versos correspondientes, y en el caso de obras en prosa, de la misma abreviatura y de las páginas. Además, en el caso de las fuentes primarias que no poseen abreviatura, porque se citan más escasamente, nos hemos limitado a citar la página donde aparece la cita, pues el título de la obra es evidente. Las ediciones utilizadas se encuentran en la lista bibliográfica final, ahí pueden consultarse datos de interés, como el editor, traductor o prologuista. En el caso de la bibliografía crítica, se cita por apellido y páginas; se intercala el año en el caso de más de una obra por autor. Además, se ha mantenido la acentuación y la puntuación en las citas de bibliografía crítica, mientras

que en los textos primarios se ha conservado el texto original o la actualización de la edición, si la hubiere.

## 2. CIRCE EN LA *ODISEA*

Circe es uno de los personajes míticos femeninos con los que se encuentra Ulises en el transcurso de su viaje por mar y que tiene una especial relevancia en la leyenda de Ulises. Mito, leyenda y cuento son tres categorías distintas comprendidas dentro del amplio recinto de “mito” (véase Ruiz de Elvira, 2011: 25-31). Ya desde el inicio de su epopeya, en los primeros hexámetros, Homero se preocupa por declarar sumariamente el argumento de su poema épico, tal y como al comienzo de la *Iliada* (véase I 1-7) manifestaba la intención bélica de la obra. La fórmula épica anticipa el tema central que ocupa el desarrollo posterior; Ulises: “conoció las ciudades y el genio de innúmeras gentes” (*Od.* I 3). En esta propuesta de intenciones, el episodio de Circe es parte de ese conjunto mencionado de espacios y de individuos que jalonan progresivamente las aventuras marinas, y que enriquecen, divierten y prestigian al héroe griego.

El encuentro con Circe se desenvuelve entre el Canto X (vv. 135 ss) y el Canto XII (vv. 155 ss), enmarcado en la historia que Ulises narra ante el rey feacio Alcínoo, a cuyo reino consigue llegar después de huir de Calipso y haber sufrido los avatares de una tormenta. Nausícaa, hija del rey, lo encuentra moribundo en la playa y lo conduce hasta las estancias palaciegas, donde tiene lugar la celebración de un banquete en honor al extranjero recién llegado, durante el transcurso del cual comienza Ulises el relato de sus peripecias. Ulises cuenta en primera persona los hechos ocurridos hasta el momento presente de la narración, siendo el encuentro con Circe una historia enmarcada y desarrollada por el testimonio de una sola voz, que de forma autobiográfica, parcial y subjetiva, ilustra los hechos de una parcela del pasado más reciente mediante el recurso del narrador homodiegético, el mismo que vive los acontecimientos es el mismo que los narra, de manera que el grado de credibilidad dependerá, en parte, del arte de contar y de convencer.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Guillén (véase p. 172) hace notar el grado de duplicidad de esta forma de contar en la voz autobiográfica. La novela picaresca es la confesión de un pícaro, pero, a su vez, comparte la misma forma que las *Confesiones* de San Agustín. Las aventuras de Ulises, en las que el héroe es el narrador-marco, comparte esta manera de introducir relatos abiertos a la suspicacia, y cuya credibilidad dependerá del grado de elocuencia del narrador.

Ulises hace gala de su habilidad para fabular y de su elocuencia, con lo que logra seducir a medida que detalla las aventuras de su historia, que tiene buena acogida por parte de la audiencia. Inicia Ulises su relato con la llegada a la isla de Circe:

Y llegamos a Eea, la isla habitada por Circe,  
la de hermosos cabellos, potente deidad de habla humana.  
Es hermana de Eetes, el dios de la mente perversa;  
una y otro nacieron del Sol que da luz a los hombres  
y su madre fue Persa, engendrada a su vez del Océano. (X 135-139)

Las fuentes clásicas aportan multitud de testimonios acerca de la genealogía de Circe. Homero es el primer poeta en tratar su ascendencia. Es una diosa, pero también una mujer bella con voz humana, hija del Sol y de Persa, hermana de Eetes, que es el padre de Medea, según queda bien expuesto en la saga argonáutica poetizada por Apolonio de Rodas. La isla a la que pertenece es la lejana Eea, nombre que, en griego, *aîa*, significa solo “el país, la tierra” (véase García Gual, 2011: 94), un lugar indeterminado, allá en el horizonte, donde nace el sol:

Y dejando resuelto la nave, subí a una atalaya  
para ver si advertía desde ella labores de hombres  
o sentía alguna voz. Vigilando a la cima fragosa,  
vi salir de la tierra de extensos caminos un humo  
un espeso encinar: allí estaba el palacio de Circe. (X 145-150)

Después de desembarcar, Ulises decide explorar el terreno y consigue alcanzar la cima de un montículo desde donde logra distinguir entre la frondosidad de los árboles un rastro de humo y un palacio, elementos que forman parte integrante de la imagería popular, como se verá más adelante. Estos detalles anticipatorios perfilan el espacio donde habita la diosa, que comparte la condición de ser una mujer maga, un personaje presentado con ambigüedad y abierto a una variedad de interpretaciones dispares. Ulises cambia de opinión y, en lugar de continuar, decide volver a la nave, en cuyo camino de vuelta se produce una escena de caza en la que abate a un ciervo de grandes dimensiones. Con el abatimiento del animal, el griego cruza un límite fronterizo custodiado y dominado por una diosa; tal y como ocurre con el mito de Acteón, la

transgresión del sitio ajeno conlleva consecuencias que, como se sabe, derivaron en la metamorfosis en ciervo producto del castigo de Diana por la intromisión en su espacio (véase *Met.* p. 284 ss). El motivo del ciervo como antesala de escenas que se abren a otro mundo ha sido ampliamente tratado en la tradición literaria hispana posterior.<sup>4</sup> Tras el festín, al que se destina la pieza de caza capturada, los hombres de Ulises duermen hasta el amanecer. La expedición se divide, siendo Euríloco, con su grupo de hombres, el que se aleja en dirección hacia el lugar donde se halla la maga:

(...) Encontraron las casas de Circe  
fabricadas con piedras pulidas en sitio abrigado;  
allá fuera veíanse leones y lobos monteses  
hechizados por ella con mal bebedizo (...) (X 210-213)

El maravilloso palacio llama la atención por la perfección en su construcción, al abrigo del cual merodean fieras dóciles, hechizadas con brebajes, que reciben a los visitantes, instante en el que el canto y las palabras de Circe advierten de su presencia a los griegos:

Percibíase allá dentro el cantar bien timbrado de Circe,  
que labraba un extenso, divino tejido, cual suelen  
ser las obras de las diosas, brillante, sutil y gracioso. (X 219-223)

---

<sup>4</sup> Un ejemplo de ello es la leyenda del escritor romántico Gustavo Adolfo Bécquer “La corza blanca”, fechada en 1863, perteneciente al conjunto de relatos que forman parte de su obra *Leyendas*, y que expongo sumariamente: Don Dionis, un soldado retirado, vive junto con su bella hija llamada Constanza. Un día, el pastor Esteban les contó que por allí ya no había casi ciervos, debido a los cazadores, pero que un día había visto huellas recientes de una manada. Esteban decidió aquel día ir esconderse por la noche para verlos, y cuando llegó, juró haber oído que hablaban y que habían pronunciado su nombre. Entonces se dio la vuelta y aseguró haber visto a una corza blanca. Don Dionis y su hija se rieron y no le creyeron, pero Garcés, un servidor de Constanza, se lo creyó. Una noche Garcés dijo que había oído hablar de la corza blanca a más gente. Entonces, decidió ir esa misma noche a cazarla para entregársela a Constanza. Estuvo esperando hasta que se quedó dormido y algo lo despertó. Fue testigo, entonces, de que un grupo de corzas se dirigían al río, entre ellas una blanca. Las vio quitarse su traje de ciervo y convertirse en hermosas mujeres y bañarse. Entre ellas le pareció distinguir a Constanza, pero creyendo estar delirando se levantó para cazar la corza blanca. De repente, salieron corriendo todas las corzas, y la blanca quedó atrapada en unas zarzas. Cuando Garcés le iba a disparar oyó que la corza le increpaba su acción. Le pareció la voz de Constanza, pero la corza salió corriendo, y él, creyendo que todo lo ocurrido había sido fruto de su imaginación, disparó. Cuando llegó al lugar en que debía hallarse la corza, encontró a Constanza muerta bajo su ballesta.

Al canto se unen las labores del tejido. El trabajo dedicado al telar es compartido por otras mujeres de la *Odisea*, por ejemplo, por Calipso (véase V 61-62) y por Penélope (véase XV 517-518).<sup>5</sup>

Polites, uno de los componentes de la expedición, desconoce la naturaleza de Circe, a la que se dirige como “diosa o mujer”, vacilación que cabe esperar, dado que era habitual que dioses y seres humanos compartiesen espacio y relaciones; como ocurre también con Ulises cuando se encuentra con Circe, la duda se plantea de igual modo: “sea diosa o mujer” (X 228). El rey Alcínoo rememoraba el tiempo lejano en el que los dioses acudían a compartir mesa con la raza humana, que celebraba hecatombes en su honor (véase VII 201 ss.). En esta época se contemplaba la posibilidad de sacrificar animales en honor a los dioses, y no había reparo alguno en dejarse ver por seres mortales. El tiempo mítico coincide en la cuarta de las edades, la de los semidioses y héroes, la Edad de los Héroes, en las que Hesíodo, en *Trabajos y días* (véase vv. 156-165), divide el devenir de la historia entre dioses y mortales

Otra característica de identificación de Circe es el canto, con el que despierta la tentación de los héroes recién llegados a la isla, y que es una característica común compartida con personajes míticos del poema, como las Sirenas (véase X 44) y Calipso (véase V 61-62). Después de que los griegos atraviesan el umbral de entrada al palacio, se les ofrecen manjares y “un perverso licor que olvidar les hiciera la patria” (X 236). Es entonces cuando la bebida del filtro mágico y el roce de la varita producen la transformación en cerdos:

Una vez se lo dio, lo bebieron de un sorbo y, al punto,  
les pegó con su vara y llevólos allá a las zahúrdas:  
ya tenían las cabeza y la voz y los pelos de cerdos  
y aun la entera figura, guardando su mente de hombres. (X 237-240)

---

<sup>5</sup> Sobre la función del telar y la rueca en relación con el papel de la mujer griega, véase Cantarella (véase pp. 29-34); sobre su función en las mujeres más específicamente de la *Odisea* hay que tener en cuenta el estudio de García (véase 2000, pp. 105-107). Aguirre (véase 1994: 301-317) se ocupa del tema de Circe y de otras mujeres “maléficas” de la epopeya, como Calipso y las Sirenas.



La magia se produce de forma súbita y espontánea, al toque de la varita que provoca la transformación en cerdos. La conciencia humana, en cambio, permanece en el interior de los compañeros de Ulises, de los que consigue escapar Euríloco, que cuenta a Ulises lo ocurrido e inmediatamente se dirige al rescate de los héroes raptados por la maga. En el camino se encuentra con Hermes, que le da instrucciones precisas para rechazar el daño y recuperar a sus hombres:

Un mal tósigo hará para ti, lo pondrá en la comida,  
mas con todo no habrá de hechizarte. Será tu defensa  
la triaca que yo te daré, pero habrás de hacer esto:  
cuando Circe te mande correr manejando su vara  
fuerte y larga, tú saca del flanco tu agudo cuchillo  
y le saltas encima, a tu vez, como ansiando su muerte.  
Al momento verás que asustada te invita a que yazgas  
a su lado: no habrás de rehusar aquel lecho divino  
por que suelte a los tuyos y a ti te agasaje en sus casas,  
pero exígele el gran juramento que tienen los dioses  
de que no tramará para ti nuevo daño, no sea  
que te prive de fuerza y vigor una vez desarmado. (X 290-301)

Le proporciona la “hierba moly”, descrita como una hierba difícil de arrancar para los hombres, que necesitan de la intervención divina para su extracción de la tierra, y le indica cómo enfrentarse a la diosa:<sup>6</sup> cuando Circe decida cambiarlo de forma, él deberá amenazarla con su puñal y, después, acceder a yacer con ella en su lecho.

Circe recibe a Ulises en su palacio y le ofrece una “copa de oro” (X 316), donde deposita el licor envenenado; el héroe griego apura la bebida, pero resulta inmune a su efecto. Ella intenta entonces hechizarlo, pero él arremete contra ella con la daga en muestra de agresión sin intención de hierirla, tal y como le había indicado Hermes. Tras

---

<sup>6</sup> A este respecto, Teofrasto, en *Historia de las plantas* (I, XXVI 7), aporta información acerca de la misteriosa planta: “Dicen que es semejante a aquel al que se refiere Homero. Tiene la raíz redonda, semejante a una cebolla, y la hoja parecida a la de la escila. Se hace uso de ella, según dicen, contra los hechizos de la hierba moly empleada por Ulises. Pero no es difícil, como pretende Homero, sacarla de la tierra”

el amago de agresión, Circe lo conduce a su aposento y acontece la unión entre diosa o maga y héroe. Después de la consumación, las sirvientas al mando de Circe, cuatro ninfas del bosque, se dedican a preparar el banquete con manjares servidos en una opulenta vajilla de oro ricamente ornamentada y un baño purificador. Antes de iniciar la ceremonia, Ulises pide a Circe que sea devuelta la forma humana a sus hombres, petición que es concedida:

Tal hablé. Circe, al punto, a través del salón con la vara  
en la mano se fue a las zahúrdas y abrióles las puertas  
a los míos. ¡Dijéranse cerdos de nueve veranos!  
Allí estaban de pie ante la diosa, y, cruzando entre ellos,  
iba ungiéndolos uno por uno con un nuevo filtro;  
de sus miembros cayeron las cerdas brotadas por obra  
del funesto veneno que Circe, la augusta, les diera  
y otra vez convirtiéndose en hombres de edad más lozana,  
de mayor hermosura y de talla más prócer que antes. (X 388-396)

En estos versos, Homero destaca el hecho de que los griegos han rejuvenecido tras haber vuelto al estado anterior. Ulises vuelve a las naves para llevar al resto de sus compañeros al palacio. Euríloco se muestra reacio a la decisión tomada por su jefe, ya cautivado por la belleza y por las artes de la maga, aduciendo que serán convertidos en animales si entran en el palacio de Circe. Trata de disuadirlos recordando el episodio anterior ocurrido en la cueva del Cíclope (véase IX 81 ss.). Sin embargo, el poder de Circe ha doblegado la voluntad de Ulises, al que finalmente retiene durante un año gozando de banquetes sin fin (véase X 468-456). Después del transcurso de un año, que coincide con el inicio del solsticio de invierno (véase X 469-470), Ulises decide volver a su patria y abandonar la isla, a petición de sus hombres. Circe se lo permite, no sin antes cumplir con su promesa de guiarle hasta el Hades y visitar al adivino Tiresias, el único de entre los muertos dotado de razón:

A disgusto no habréis de seguir en mi casa, mas fuerza  
Es primero que hagáis nueva ruta al palacio de Hades  
Y la horrenda Perséfone a fin de pedir sus augurios  
Y consejos al alma del ciego adivino Tiresias, (...) (X 489-492)

Circe toma el relevo de la narración y su voz en primera persona anticipa las nuevas aventuras, el viaje al Hades, la conocida bajada al inframundo y la consulta oracular. Son motivos recurrentes de la literatura posterior. Al conocimiento de la geografía del infierno se suman los precisos consejos aportados, necesarios para acometer con éxito el viaje de ida y el de vuelta. Stanford (véase p. 48) califica a Circe de “marionette”. Sin embargo, el encuentro con la diosa constituye el paso previo y es una pieza clave determinante en la epopeya para que Ulises logre con éxito las siguientes tareas, pues las acciones posteriores obradas por el héroe se subordinan a las indicaciones supervisadas por Circe, aunque el protagonismo último de la tarea sea a cargo de Ulises. En cierto modo el héroe es una suerte de sujeto pasivo, que encauza la senda iniciada con la seguridad de que Circe dirige sus pasos desde la distancia. Ciertamente es que Ulises camina solo, pero obedeciendo siempre las instrucciones de la semidiosa; salvo en una ocasión en la que sus hombres transgreden la prohibición de tocar las vacas del Sol (véase XII 125-141), de nefastas consecuencias posteriores para la expedición.

En el Canto XI (véase vv. 6-8) la maga se dispone a supervisar el inicio de la partida al Hades. Homero cambia la función de Circe, de personaje que en un inicio agrede a los miembros de la expedición griega, al de diosa protectora y compañera de Ulises, a su mismo nivel. De forma que, Circe envía un viento mágico favorable para la embarcación que parte hacia la siguiente aventura, en la que se distinguen varias fases durante el periplo. En primer lugar, está la *nekuia*, el viaje en el que no existe ningún descenso al País de los Muertos, y Ulises no cruza ningún umbral del Hades. No hay una *katábasis* o bajada a los infiernos, sino que, tras cumplir los ritos fúnebres, cavando un hoyo y realizando una serie de libaciones, Ulises se encuentra rodeado de difuntos y es entonces cuando reclama la presencia del adivino Tiresias, que es el episodio conocido como *nekyomanteia*. La consulta oracular de un cadáver se mezcla con la visita al mundo de las almas de los muertos, con lo que se da en el poema un cruce de elementos diversos, a los que Homero no ha querido renunciar. El primero de los fantasmas es Elpénor, fallecido por su tropiezo en las escaleras del palacio, que vaga perdido sin sepultura, al que sigue la madre de Ulises, Anticlea, cuya vejez y la ausencia prolongada de su hijo marcan los motivos de su desaparición. Viene después el catálogo de heroínas, hijas y esposas de insignes varones, y de héroes, entre ellos Aquiles, que, arrepentido de su muerte, prefiere la vida en el campo a la fama inmortal, y Heracles, el

héroe máximo de los mitos griegos. Con todas estas figuras de la mitología presentes en un episodio central del poema, el poeta acompaña la acción para aumentar el prestigio y la reputación de Ulises.

Después del espeluznante viaje al Infierno, Ulises, ya en el Canto XII, retorna a la isla de Circe. Homero, entonces, aporta más datos acerca de la localización de su morada:

Nuestro barco las aguas dejó del océano, el gran río,  
y salió nuevamente a las olas del mar anchuroso  
avanzando a la isla de Eea, en que tiene sus casas  
y sus coros la Aurora temprana y el sol sus salidas. (XII 1-4)

El mismo Ulises es el que precisa el lugar maravilloso donde se encuentra Eea, al Este geográfico, allá en el horizonte lejano, donde el sol sale al amanecer. La ubicación imprecisa de Eea es localizada en estos versos en un lugar imaginario compartido con la Aurora. Circe es hija del Sol y de la oceánide Perse o Perseide, cuyo nacimiento coincidiría entonces con el instante en que acontece el crepúsculo, en la puesta de sol, cuando se unen los elementos naturales de la luz y de la sombra. Es el tiempo en que entran en contacto el astro solar con la superficie marina y la oscuridad comienza a cubrir el mismo horizonte. Cuando el espacio geográfico donde fondea el héroe resulta tan impreciso, y a la vez sugestivo y extraordinario, el viaje se convierte en el mismo fin y objeto del poema, lo que encaja con la fórmula narrativa sobre la que se dispone la *Odisea*.

Tras la escena que tiene lugar en el inframundo, Ulises sale al encuentro de la luz y de la mañana. Sus palabras explican la magnitud de la gesta cumplida: “¡Desdichados, que en vida bajasteis a casa de Hades / sometidos dos veces a muerte (...)” (XII 21-22). La hazaña cumplida, nada menos que haberse salvado de la muerte, está al alcance de muy pocos. Solo el elegido es capaz de volver a la vida, de manera que el logro encumbra a la fama a aquel que lo consigue, siendo así su gesta transmitida, modelada y renovada de voz en voz en la memoria popular, mientras se instala en el eterno presente rememorado por un narrador colectivo (véase Eliade, 2010: 135-138).

La última secuencia del encuentro con Circe prosigue con la predicción de los siguientes escollos en la navegación, que serán vencidos, de nuevo, gracias a su conocimiento privilegiado y transmitido a Ulises: las Sirenas, el paso por las rocas Errantes, que ya formaban parte del ciclo protagonizado por Jasón, los monstruos de Escila y Caribdis, y la advertencia de respetar las vacas sagradas del Sol en la isla de Trinacria, guardadas por las ninfas Faetusa y Lampetia, hijas del Sol y de la divina Neera (véase XII 132), ninfas pastoras que serían hermanas de Circe, por parte de padre. Ulises abandona entonces la isla, momento en el que Homero emplea versos similares a los correspondientes al momento en que iniciaron el viaje al inframundo, recordando el papel benefactor y protector de la semidivina Circe.

El amor, el estatismo, la vida descansada ajena al arduo trabajo y sin acontecimientos, que en cierto modo ofrece Circe, es parte integrante del lugar común ameno, lo que contrasta con el espíritu de aventura reinante en la épica. Mientras Ulises mira a Circe a bordo de la nave en movimiento, ella observa quieta el avance en su navegar. Se trata de actitudes que se cruzan en el relato: la bella maga y diosa de la isla solitaria que ve la vida pasar y el intrépido navegante extranjero que pasa por la vida. El espacio se convierte, pues, en una forma de reflejo de la vida humana para la caracterización de estos personajes que van enriqueciendo así la epopeya.

Son varios los rasgos que definen la figura de Circe, de los que destacan su carácter híbrido -mitad diosa, mitad humana-, y su poder de seducción, que hace posible mediante el filtro mágico y la varita, con los que transforma al hombre en bestia. Circe es también fuente de conocimiento, de lo que Ulises se aprovecha y de lo que sale fortalecido, porque gracias a sus enseñanzas logra viajar al mundo de los muertos y volver con vida; consigue evitar el canto de las Sirenas y sortear obstáculos marinos. Advierte los peligros e incluso los modos de acometerlos con resolución. Al igual que con Ulises, Homero cuida de realzar el mito de Circe creando un personaje de fuertes contrastes, que causa terror y recelo. Por otro lado, parece evidente su función de guía del héroe, función que está enraizada, como se verá adelante, en el cuento popular y categorizada con el tipo de bruja ayudante de héroe. Este papel, por ejemplo, lo desempeñará Medea con Jasón y la Sibila Cumea con Eneas, mostrándole el camino hacia el Hades.

La intervención del elemento sobrenatural posibilita a Homero anticipar hechos que ocurrirán en el futuro. De esta manera el relato en voz de Circe, pronosticando los sucesos posteriores que acaecerán a la expedición griega, es parte del armazón estructural de la épica. Circe funciona como elemento narratológico proléptico idóneo para abarcar un arco temporal tan amplio como el que necesita Homero. Las profecías le permiten avanzar acontecimientos que ocurren en la misma epopeya, cumpliendo una función estructurante. Anticipa las aventuras con los cimerios, la visita al más allá, donde se halla Tiresias, Escila, Caribdis, las Sirenas y el episodio de las vacas del Sol. Esta amplitud cronológica no forma parte solo del esqueleto estructural, sino que forja el sustento conceptual del mismo. La anticipación de información privilegiada está supervisada por Atenea, la diosa ayudante del héroe Ulises, el único que ha de enfrentarse a esos peligros que Circe sabe de antemano. Los personajes femeninos se ocupan de su buen fin en una época lejana en el tiempo en la que dioses y héroes intervienen en un mismo espacio temporal. Se trata, pues, de un tipo de profecía exhortativa, preventiva, cuya finalidad práctica es la de guiar también al héroe en sus acciones. Algo similar ocurre con la revelación de Tiresias, en relación a la anticipación de acontecimientos en el relato, si bien, la información predicha desborda la misma narración, porque los sucesos acontecerán en otros textos continuadores de Homero. Además del futuro, este mito explora, por qué no, la muerte, el ocaso o la alteridad: la otra dimensión sin espacio ni tiempo, esa otra cuarta mirada que resulta tan fecunda, desde Virgilio a Dante o al *Infierno* del Marqués de Santillana, entre otros muchos.

## **2.1. Genealogía y ubicación geográfica**

Homero conocía la leyenda de Jasón, porque su saga contaba ya con una tradición anterior a la homérica. Circe informa de ello cuando da noticias a Ulises acerca de la nave Argo, conocida de todos, relacionando así los dos ciclos épicos (véase García Gual, 2011: 99 ss.; Meuli, 1921):

Una nave crucera tan solo salvó aquel paraje:  
fue la célebre Argo al volver de las tierras de Eetes;  
ya lanzada marchaba a chocar con las rocas gigantes  
cuando Hera, que amaba a Jasón, desvióla al mar libre. (XII 69-72)

El recuerdo de los argonautas acude a la memoria de Circe, que quizás supiera ya del abandono de Medea. La maga rememora a Jasón como modelo prestigioso anterior a Ulises y, a su vez, predice el itinerario de su navegación advirtiéndole de los inconvenientes que encontrará en la navegación. Estos motivos, como se detallará después, son huella del ámbito popular con puntos en común enlazados al motivo de la iniciación del héroe. Esta alusión remite a la épica de Apolonio de Rodas, que hace a Circe tía de Medea y experta en artes mágicas. Ulises tuvo que conocer las hazañas de Jasón, al que Circe menciona como modelo ejemplar de héroe. La versión de Apolonio reserva un lugar a Circe en la genealogía asiática de la Cólquide, formando parte del linaje y siendo antepasada familiar de Medea. También Hesíodo, en la *Teogonía*, aporta más información acerca de la familia de origen oriental a la que pertenece Circe:

Con el incansable Helios, la ilustre Oceánide Perseis tuvo a Circe y al rey Eetes. Eetes hijo de Helios que ilumina a los mortales, se casó con una hija del Océano, río perfecto, por decisión de los dioses, con Idía de hermosas mejillas. Esta parió a Medea de bellos tobillos sometida a su abrazo por mediación de la dorada Afrodita. (p. 111)

Hesíodo establece que Circe es hija del dios solar Helios y de la oceánide Perseis, hija del Océano y hermana de Eetes, el rey de los colcos. El poema épico añade datos relativos a su descendencia:

Circe, hija del Hiperiónida Helio, en abrazo con el intrépido Odiseo, concibió a Agrio y al intachable y poderoso Latino; también parió a Telégono por mediación de la dorada Afrodita. Estos, muy lejos, al fondo de las islas sagradas, reinaban sobre los célebres Tirrenos. (p. 113)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Acerca de las Islas de los Bienaventurados, Diodoro (véase pp. 356-359) aporta información sobre su origen y el motivo por el que fueron llamadas así. Después del diluvio, en tiempos de Deucalión, Lesbos quedó desolada. Macareo, hijo de Crínaco y nieto de Zeus, se estableció en estas islas. Debido a la situación geográfica gozaron de mucha abundancia frente al resto de la región afectada por las lluvias, lo que hizo a sus habitantes afortunados, de ahí el nombre de las islas. Otros afirman que el nombre de “Islas de los Bienaventurados” (*macárōn*) por Macareo (*Macareús*), porque fueron sus hijos los que gobernaron en ellas. Las islas, al parecer, disfrutaron de una felicidad durante mucho más tiempo que las de su entorno por la fertilidad y el clima.

El poeta griego emplaza a Circe en tierras occidentales emparejándola con Ulises, fruto de su unión fue madre de Agrio, de Latino y de Telégono, que ejercieron su poder entre los tirrenos. Para Diodoro de Sicilia, tal y como informa en el Libro IV de su *Biblioteca histórica* (véase pp. 117-118), Circe y Medea son hijas de Hécate, que es la diosa que patrocina la hechicería, representada con triple cuerpo o cabeza y que solía emplazarse en las encrucijadas de los caminos. Las dos magas serían, pues, hermanas e hijas de bruja. Siguiendo el rastro de su genealogía, la ascendencia se remonta a la mitología cretense y a los episodios relativos al laberinto de Dédalo y al Minotauro. Es la leyenda que enfrenta a Creta con Atenas, de la que sale victorioso el héroe Teseo del reino de Minos y de su esposa Pasífae, a su vez, hija de Perseis y del dios Sol, hermana paterna entonces de Circe. Producto del matrimonio nacen las hijas, que, a su vez, son sobrinas de Circe: Ariadna, Fedra y Perses, más tres varones, Deucalión, Catreo y Glauco (véase Ruiz de Elvira, 2011: 428).

Otra línea genealógica conduce hasta Italia; se origina en Saturno, el padre de Pico, de Fauno y de Latino, hijo de Circe en *Teogonía*, todos ellos reyes del Lacio. Virgilio establece la unión entre Pico y Circe (véase *Aen.* VII 189-191), coincidiendo así con Plutarco (véase *Qu. Rom.* p. 37) en su condición de esposa de Pico. Aunque no se nombra directamente, sí se alude a la metamorfosis en pájaro, de la que trata Ovidio cuando Circe es rechazada por la ninfa Canente. Ovidio, a propósito del catálogo de las amadas del Sol, sigue la tradición homérica, siendo la eea Circe hija del Sol y de Perseide.

En general, la tendencia más extendida es la de situar a Circe en la estirpe del dios solar Helios, unido a la oceánide Perses o Perseide. A este respecto, García Gual (véase 1970: 91) precisa información acerca de la esposa de Helios, Perse, que es el sobrenombre de Hécate, diosa de las tinieblas y de la magia nocturna, relacionada con la luna fatídica y los muertos; pero Perse es también Perséfone, la esposa de Hades. Quizás por estos motivos concurren en Circe las cualidades de sus ascendientes, el Sol y los ciclos naturales, y el Océano y el más allá. Es posible, según García Gual (véase 1970: 90), que el origen del mito se oriente hacia las sociedades arcaicas donde el sol tendría una importancia en la armonía social. A medida que los movimientos de las poblaciones se fueron incrementando, por diversos motivos, subsistencia u ocupación bélica, las divinidades se asimilaron o se desmenuzaron en otras, según fuera el contacto cultural.



En la Cólquide Eea existía un culto preolímpico de los titanes Helios y Hécate que corresponde a los dioses primigenios Urano y Gea. Por otro lado, Eetes es hijo de Helios, al igual que Circe. En la isla de Circe, Eea, nace y se pone el sol. En la Grecia clásica el culto al Sol y a la Luna era considerado propio de pueblos bárbaros. El rey de los hititas que dominaba las cercanías de la Cólquide, cuando se originó la leyenda, era nombrado por sus súbditos “mi sol” o “el Hijo del Sol”, cuyos símbolos del poder real desde el siglo XV a. C. eran un disco solar y el toro. La puerta al Hades se llama la puerta del Sol y, en este sentido, en *Odisea* (véase XXIV 12), en la segunda *nekuia*, Hermes conduce las almas de los pretendientes al inframundo a través de esta puerta; la esposa de Helios, el sol, a su vez se llama Perse, que es diosa de las tinieblas y está relacionada con la muerte.

En la épica homérica el retorno forma parte de un orden establecido; por ese motivo, el viaje al más allá no es un fin en sí mismo, sino una prueba más que se debe concluir antes de la vuelta del héroe a su reino. En cambio, la poesía de Hesíodo, en *Trabajos y días* (véase p. 132), permitía la probabilidad del no retorno y la existencia de otro lugar de vida eterna: las islas sagradas, donde después de hacer Circe inmortales a determinados héroes consiguen llevar una vida imperecedera. La comparación del mito homérico y hesiódico admite un cambio en la concepción del espacio y del tiempo, en la medida en que existe una prolongación de la existencia en un lugar de condiciones extraordinarias. Homero contempla ya esa posibilidad ofreciendo Circe a Ulises el conocimiento de ese otro mundo, el del Hades, del que Ulises decide regresar y completar su travesía hasta Ítaca.

Además de la ascendencia de Circe, las *Fábulas* de Higino amplían datos acerca de su descendencia, como en la Fábula CXXV, en la que Circe es madre con la unión con Ulises; y en la CXXVII, en la que Circe aumenta su estirpe con la participación de Telémaco, de cuya relación nace Latino, que dio el nombre a la lengua latina, y de Penélope y Telégono nació Ítalo, que dio su nombre a Italia. Se sabe, además, que Circe es la madre de Ausonio, con Ulises; el calificativo “ausonio” equivale a italiano o, más concretamente a romano. Ausonia era la parte de Italia en que habitaban los ausonios, cuyo héroe epónimo era Auson. Otra línea de descendencia se abre con Latino, si se sigue la información de Hesíodo, en *Teogonía* (véase p. 113). Pero, según la Fábula CXXVII de Higino, es hijo de Circe y de Telémaco, y, por tanto, sería el nieto de Ulises.

Plutarco, en el capítulo dedicado a Rómulo de *Vidas paralelas* (véase p. 207), indica que el hijo de Ulises y de Circe fue Romano, el héroe epónimo de Roma, aunque no menciona la fuente

La construcción del árbol genealógico de Circe, en cuanto a sus ascendentes más próximos, padres, hijos y sobrinos, conduce el rastreo inicial hasta la saga argonáutica de Jasón, en la región colquídea de Asia, donde nace Medea. Se sabe que Circe es hermana de Pasífae, la madre del Minotauro y esposa de Minos, en Creta. Estos antecedentes dirigen las pesquisas hacia el Este. Sin embargo, autores del calibre de Virgilio y de Ovidio romanizan el mito y lo hacen partícipe de la línea sucesoria de Saturno, y madre del rey del Lacio. Las divergencias por motivo genealógico concurren de igual modo en las relativas al espacio geográfico.

Se trata, por tanto, de un mito de localización imprecisa en el que se reúnen testimonios de distinta procedencia, lo que es muestra de la vacilación de la tradición en este aspecto (véase Ramin, pp. 21-137). Hesíodo emplaza a Circe en tierras occidentales, en la zona del mar Tirreno cuando, además, la hace madre por parte de Ulises de Agrio, Latino y Telégono, que gobernaban sobre el pueblo de los Tirrenos, según la *Teogonía* (véase p. 113). El testimonio de Eurípides, en la obra *Troyanas*, localiza a Circe en la región de Liguria, al norte de Italia. Casandra interviene en la tragedia con un monólogo dirigido a Ulises desvelando los peligros futuros a los que tendrá que enfrentarse tras la destrucción de Troya: “la ligístide Circe que a los hombres convierte en cerdos” (vv. 432-444). Esta región es conocida desde Platón, que en *Fedro* destaca su habilidad para el canto: “Ea, pues, Musas melodiosas, bien sea la naturaleza de vuestro canto, bien el pueblo musical de los Ligures la causa de que hayáis recibido esta denominación (...) (p. 296).

Existe otra evidencia de mayor precisión con carácter histórico que localiza el dominio de la diosa en la región del Lacio. Dionisio de Halicarnaso en su *Historia antigua de Roma* explica en el Libro IV las circunstancias militares que rodearon las fundaciones de Signia y Circeyos por Tarquinio. Estos enclaves resultaban lugares estratégicos para las maniobras militares:

Circeyos, en cambio, de acuerdo con un plan establecido, porque el lugar estaba ventajosamente situado con respecto a la llanura pomptina, la mayor de todas las llanuras del territorio latino, y con respecto al mar que la baña (pues se trata de un promontorio bastante elevado, semejante a una península, situado sobre el mar Tirreno, donde una tradición cuenta que vivió Circe, la hija del Sol). (p. 93)

El historiador se apoya en la tradición popular para dar una explicación al nombre recibido. Además, en el Libro I (véase p. 30), se encarga de catalogar diferentes versiones sobre la fundación de ciudades italianas, y obtiene del cronista Jenágoras la información sobre la descendencia de Ulises y Circe: Romo, Anteas y Ardeas, que construyeron tres ciudades y las denominaron con sus propios nombres, del primero de los cuales derivó el nombre de Roma. El prestigioso historiador Tito Livio contribuye con otro examen de la situación en el Libro I de su *Historia de Roma desde su fundación*, en el que se narra la tradición del pueblo romano desde sus supuestos orígenes troyanos. El reinado de Lucio Tarquinio, el Soberbio, se caracterizó por sus métodos despóticos de gobernar Roma, lo que le obligó a buscar apoyos para tratar de ganarse la confianza del pueblo latino y consolidar su poder político mediante alianzas sustentadas mediante enlaces matrimoniales:

A Octavio Mamilio Tusculano, que era con mucho el primero entre los latinos, descendiente, si hemos de creer lo que cuentan, de Ulises y la diosa Circe, al tal Mamilio le concede [Lucio Tarquino, el Soberbio] en matrimonio a su hija, y, gracias a este enlace, se gana a muchos de sus parientes y amigos. (pp. 249-249)

La autorizada ascendencia divina legitimaba las intenciones de Tarquinio, sus planes de expansión y de afianzamiento con la futura descendencia. Tito Livio se muestra, no obstante, escéptico en su argumento basado en la leyenda mítica, aunque forma parte de su visión de la hegemonía romana fundada en la idea gloriosa de la *Roma aeterna*. Uno más de los testimonios históricos aportados se encuentra en la obra de Plinio, una de las figuras destacadas de las letras romanas. En la obra *Historia Natural*, Plinio descubre el origen mítico del pueblo de los marsos como descendientes de Circe (véase VII pp. 13-14), que tenían el extraño poder de ahuyentar serpientes, porque poseían el antídoto en su cuerpo ya de forma congénita. En la misma obra (véase III pp. 36-37), Plinio funde espacios geográficos reales con lugares célebres y legendarios de la mitología. El texto

de Plinio sigue la autoridad del emperador Augusto y la división proyectada para Roma en once regiones, en la que el espacio estaba plenamente romanizado y contemplado dentro de sus planes urbanísticos, dentro del cual Circeo formaba parte de los límites del Lacio. Marca con precisión, siguiendo a Teofrasto, las dimensiones de la isla y data su registro geográfico en el año 440. Con el transcurso del tiempo, Circeo se convirtió en una llanura formada por el retroceso paulatino del mar (véase II pp. 445-446).

Otro dato adicional lo hemos descubierto en la *Colección de hechos memorables* de Solino, cuya obra tuvo importancia en la Antigüedad y en la Edad Media. Fue objeto de varias reediciones posteriores, debido al impulso de las ciencias la Europa del siglo XIX y como complemento a los textos de Plinio. La primera parte se dedica a la descripción y al origen mítico de los pueblos de Italia; en este apartado, Solino explica la tradición en la que Marso es hijo de Circe:

Nada hay de extraordinario que el pueblo de los marsos resista a las mordeduras de serpientes: arrancan su estirpe del hijo de Circe y saben que, en virtud de ancestrales poderes, están llamados a lograr la obediencia de los venenos; este es el motivo de que desprecien los venenos. (p. 207)

Más alusiones geográficas las considera Plutarco en *Historias griegas y romanas*, donde se aclara la etimología de esta localidad: Telégono fue enviado a buscar a su padre y se le indicó que fundara una ciudad allí donde viera agricultores danzando y coronados de guirnaldas. Al ver a unos campesinos con ramas de roble pensó que era el lugar apropiado y pasó a denominarlo Priniste, que los romanos llaman Preneste (véase p. 189).

Esta incertidumbre en torno al lugar de procedencia del mito fue motivo de reflexión para Estrabón, en cuya obra *Geografía* parte de la idea fundamental de que Homero es fuente de toda ciencia. El texto mencionado se ocupa del estudio de la utilidad práctica de las narraciones míticas en la sociedad para la que los hechos son considerados verdaderos por los historiadores de la época. Estrabón analiza el tratamiento de Homero y de los mitos de Circe y de Medea en el Libro I como ejemplos de ficción y de trasposición mítica:

Igualmente, aunque conocía a los colcos y la navegación de Jasón hacia Eea y todo lo que de mítico y de histórico se contaba acerca de Circe y Medea, acerca de su ciencia mágica y de su semejanza en otros aspectos, se inventó lazos familiares entre personas tan distintas entre sí, una residente en el lugar más recóndito del Ponto y otra en Italia. (pp. 263-264)

El vínculo entre los dos ciclos míticos es algo conocido y revelado por la misma Circe, y que podemos observar en el apartado que Estrabón dedica a la región de Tirrenia (véase Lib. V p. 57): se trata de ubicar a la diosa en un puerto llamado Argo, derivado del nombre de la nave Argo. Subyace la idea de que allí habría arribado Jasón en su búsqueda de la casa de Circe cuando Medea, después del asesinato de Apsirto, acudió en su ayuda. En opinión de Estrabón, las fuentes de la épica se remontan a las transmisiones orales repetidas que Homero reelaboraba posteriormente. Para Estrabón, sería una prueba más del origen legendario del mito, porque Homero no forjaba por entero sus leyendas:

(...) sino que, al oír repetidos la mayoría de tales relatos, esete procuraba hacer más lejana la distancia, ubicándolos en lugares remotos, y, del mismo modo que desplazó a Odiseo hasta el océano, exactamente igual a Jasón, soportando uno y otro un largo viaje, como también a Menelao. (p. 58)

Estrabón (véase p. 269-270) plantea la existencia de algunas discrepancias cuando se intenta determinar la situación geográfica de la andadura de Ulises. Comenta que Homero ha trasladado un elemento de un mito a otro, pero teniendo en cuenta su conocimiento folclórico de dicho mito, y no su plasmación literaria en Apolonio, que es posterior a Homero en cuatro siglos. Así ocurre con el motivo de las Rocas Errantes del texto de Apolonio, que traslada el paisaje fabuloso del Mar Negro al Mar Tirreno, como se verá más adelante. De este modo la preexistencia de la tradición oral anterior al relato mítico, en relación con los espacios geográficos y con el conocimiento popular de personajes y de sus acciones, formaría parte de la información recibida del ámbito popular para la posterior recreación poética, que acoge, posteriormente, el relato épico. Estrabón considera la posibilidad de que Homero desarrollara un mito a partir de una información real, por él conocida, durante el mismo proceso creativo. Por otro lado, Estrabón descubre los restos de Circe en Grecia, en la región del Ática, cerca del

estrecho de Salamina, en las islas llamadas Farmacusas. En esta isla de mayor extensión del archipiélago se hallaría su tumba (véase p. 226), lo que es un dato más que documenta la tesis racionalista del mito.

Además del testimonio de historiadores, hemos reunido datos acerca de Circe procedentes de Ovidio. El poeta latino trata de explicar la etimología helénica del mes de abril dedicado a Venus, en *Fastos*, obra en la que se ocupa de ilustrar el calendario romano y el origen de los nombres de los meses, las festividades y las características astronómicas del momento. Según Ovidio, el sustantivo procedería del griego Afrodita, que significa espuma del mar. Para fundamentar esta exégesis romanizadora de los mitos, se remonta al periodo en que el sur de la tierra itálica había pertenecido a la Magna Grecia. La zona costera, sobre todo, había sido colonizada por pueblos procedentes de Grecia, entre ellos destaca a algunos de sus héroes memorables, griegos y troyanos, que llegaron hasta Italia como Evandro, Alcides, Eneas o Anténor junto con el caudillo neritio, esto es Ulises. En esta región de la costa del Lacio en el cabo Circeium, en la actualidad Monte Circeo, es donde habría tenido ocasión el encuentro erótico:

Aquí estuvo también el caudillo neritio: testigo de ello son los lestrigones y el litoral que aún hoy ostenta el nombre de Circe. Ya estaban erigidas las murallas de Telégono y las de la húmeda Tibur, construidas por manos argólicas. (p. 279)

El monte Neritum pertenecía a la isla de Ítaca, de ahí el epíteto asignado a Ulises. Se creía que Tusculum y Preneste, hoy en día Frascati y Palestrina, habían sido fundadas por Telégono, que, aparentemente, ya estaban cuando llegó allí Ulises (véase 276, 16n). El mismo Ovidio (véase *Met.* p. 725) explica el topónimo del monte aludiendo a la estancia allí de la maga, y de ahí, el lugar absorbió su nombre. Las murallas de Túsculo son aludidas también por Horacio en el Epodo I dedicado a Mecenas, en el que combina la geografía real con la mitológica.

En definitiva, los testimonios aportados por las distintas fuentes muestran el grado de imprecisión geográfica existente ya en la Antigüedad acerca de la localización del mito. Estas vacilaciones prueban hasta qué punto el personaje épico de Circe se enraíza en el ámbito del folklore, caracterizado -por oposición a la determinación local, que es

genuina en la leyenda- por una indeterminación geográfica considerable. De esta ausencia de precisión se adueña y se aprovecha la cultura romana, que absorbe el mito y lo romaniza, integrándolo en la propia genealogía mítica de la nación, de su linaje y de su descendencia, de la ciudad y de sus enclaves paisajísticos representativos. Y, como veremos, en un amplio abanico de géneros y líneas de recreación literaria de las que se dará cuenta.

## **2.2. Motivos folclóricos y literatura oriental**

Concurren en Circe una complejidad de rasgos complementarios o contrapuestos que hacen de ella un personaje mítico ambiguo. Se trata de un mito de mujer, pero, a la vez, es una diosa y también una hechicera, lo que supera lo meramente femenino. Posee, además, la habilidad de transformar hombres en animales y devolverles la forma humana; cuando esto sucede, lo que pretende es que olviden el regreso a su patria a cambio del goce de los placeres que les brinda, demorando así la estancia en su compañía hasta que transcurre un año, de forma que lo sobrenatural que se narra en el episodio se mezcla con el amor y con la magia.

Homero se preocupa por realzar y dar entidad a su figura literaria, lo que pone de relieve cuando guía a Ulises al Hades. El episodio del encuentro podría dividirse en dos secuencias fundamentales. La primera de ellas acontece en la estancia del palacio de Circe, donde tiene lugar la metamorfosis y donde Circe muestra a Ulises una forma de vida, eterna y de juventud imperecedera, mediante el retorno a un estado semejante al hombre primitivo, aquel que se alimentaba del fruto espontáneo de la tierra, en un lejano tiempo donde se daban las condiciones para el gozo y disfrute de los placeres, en comunión con otras especies de animales, y anterior a los usos agrícolas; tanto es así que cuando Ulises sube a la cima de la atalaya para inspeccionar la isla a su llegada lo que trata de atisbar son indicios inexistentes de la labor de los hombres en el campo (véase X 147 ss.).

La segunda secuencia desarrolla el cumplimiento de la promesa otorgada por la maga consistente en conducir a Ulises hasta el Hades. El asombroso ofrecimiento de viajar al mundo de los muertos bajo la supervisión de Circe allanaba el camino incierto de Ulises, el héroe elegido por Circe, para lograr con éxito una aventura de tal magnitud.

Este viaje había sido emprendido con anterioridad y superado por otros héroes de la literatura griega, como Eneas, Orfeo, Heracles, Teseo y Pirítoo. En la épica homérica, Ulises vuelve del Hades sin cargamento alguno que repartir con sus hombres, pero alcanza, en cambio, la experiencia única y la oportunidad de contar aquello que tan solo algunos consiguen lograr (véase García Gual, 2011: 38-39).

El estudio de Propp *Las raíces históricas del cuento* (1974) revela la presencia de motivos rituales de iniciación reflejados en los cuentos populares.<sup>8</sup> El folclore popular ha conservado las huellas no solo de representaciones de la muerte, sino también de rituales de iniciación del individuo en sociedad. Propp (véase 1974: 74) afirma que el rito se celebraba en el periodo de la pubertad, cuando el joven era introducido en comunidad y adquiría el derecho a contraer matrimonio: “se creía que, durante el rito el niño moría y resucitaba como un hombre nuevo”. La muerte y la resurrección eran provocadas por actos que imitaban el engullimiento y la consumición por animales fantásticos. Además, se les transmitían conocimientos indispensables para la vida, dentro de los cuales las representaciones del “otro mundo” ofrecían situaciones fabulosas y multiformes, pudiéndose tratar del interior de la tierra, bajo la superficie del agua, incluso más allá, en la lejanía del horizonte con la participación de montes semimovientes con oscilaciones periódicas o de peñascos chocantes entre sí; todo ello indicaba la dificultad en el paso casi infranqueable. La mayoría de los esquemas iniciáticos, según iban perdiendo su trasfondo ritual, se convertían en motivos literarios que fueron adquiriendo paulatinamente valores nuevos en recreaciones posteriores.

Algunos de estos elementos son afines también al episodio de Circe. De hecho, según indica Luck (véase 1995: 217), la primera descripción existente de una escena de viaje al otro mundo se encuentra en el libro XI de la *Odisea* de Homero, que es el modelo para el descenso posterior de Eneas al infierno en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio y para la operación mágica de la bruja Ericto en el libro VI de *Farsalia* de Lucano. Según explica Bourneuf, en su estudio *La novela* (véase p. 25), la literatura oral narrativa constituye una inmensa memoria de la humanidad, porque hace acopio de tradiciones y de creencias, afirma y a la vez modifica el recuerdo de hechos notables, fija lo verdadero y fabrica lo maravilloso. Sugiere que los ritos iniciáticos son inherentes a la

---

<sup>8</sup> Otros estudios sobre la presencia de elementos del mito clásico en los cuentos populares son Cristóbal (véase 1985: 119-143); Page (1973) y Carpenter (véase 18 ss.).



condición humana, para la que los cuentos presentan algunas situaciones clave. No se trata de un hecho aislado, pues raros son los cantos épicos que no incluyan aventuras de iniciación del héroe, que no impliquen, entre otras aventuras, el descenso a los infiernos, o una muerte seguida de una resurrección. Otros investigadores han profundizado en este terreno, como es el caso de Eliade (véase 2010: 138-140). A su juicio, la muerte iniciática preparaba al individuo para el nacimiento y la aceptación en una forma de vida superior, inaccesible a los que no han logrado pasarla, y, por otro lado, satisfacía la posibilidad de acceder al conocimiento de los antepasados. El héroe Ulises consigue culminar la gran hazaña, supera con creces la fama de los demás héroes que hasta entonces no supieron conseguirlo, de manera que Homero prestigia aún más su figura legendaria con el respaldo y la asistencia, eso sí, de la maga Circe.

Propp (véase 1974: 78) encuentra conexiones entre el héroe de cuento, el caminante que de forma sorprendente se encuentra con un espacio frondoso casi impenetrable, y el individuo que se prepara para el ritual iniciático, dentro del cual la presencia de un bosque era condición indispensable y a falta de ello la presencia de una espesura a donde se llevaba al joven para el comienzo del ritual. El bosque sería un elemento integrante del espacio iniciático y, también una entrada al mundo del reino de los muertos. Se observa un cierto reflejo en la *Odisea* (véase X 149-150), cuando Ulises alcanza una cima en la isla de Circe desde donde divisa el tupido encinar desde el que se consigue vislumbrar el humo ascendente de la morada de Circe. El bosque es un elemento, además, ideal para ocultar la entrada al Hades, como se atestigua en la *Eneida* de Virgilio (VI 237-238) y en la *Metamorfosis* de Ovidio (IV p. 332).

Para Propp (Ibídem: 103-109), una de las figuras relevantes de la imaginería popular es el personaje de la maga “como guardiana de la entrada al reino de los muertos”, dentro de la tipología de personajes intervinientes en la amplia variedad de cuentos. Se trataría del tipo de maga “raptora”, porque agrede y retiene al sujeto, al que dispone para un ritual; el rapto equivaldría a la ida hacia la muerte esperada y la vuelta a la luz, en el espacio de tiempo durante el cual transcurre la ceremonia. Pero también, y dentro de esta misma tipología, se encuentra la maga señora del bosque y de los animales, que suele tratarse de una mujer vieja, aunque existen figuras masculinas con rasgos femeninos muy marcados. En un determinado estadio evolutivo se creía que la muerte consistía en una transformación en animal, pero con la aparición de la agricultura se va

perdiendo la vinculación de la maga con los animales, aunque continúa siendo el tipo de maga guardiana que indica el camino hacia el otro mundo.

El ritual podía celebrarse en la profundidad del bosque, en un lugar apartado que solía ser una cabaña. Sobre la presencia de la cabaña, Propp (Ibídem: 87) explica que se construía para el ceremonial, representaba el límite de dos mundos y podía estar custodiada por animales. En los cuentos ocurría que la casa giraba, estaba vigilada por animales, o bien, se debía conocer la fórmula mágica que diera acceso a su interior. En la mitología se había perdido ya el carácter zoomórfico de la cabaña, pero las puertas y las columnas presentes en el cuento maravilloso conservaban ese aspecto. Propp (Ibídem: 125) analiza la presencia de filtros que se suministraban durante el ritual, cuya duración era considerable, podía durar incluso semanas durante las que se debía crear un estado de locura pasajera en el iniciando parecido al de la muerte, provocado por la ingesta de bebidas intoxicantes con pérdida temporal de la memoria.

De acuerdo con Propp (Ibídem: 132-136), la muerte temporal iba acompañada además de formas de desplazamiento en el espacio. Del iniciando, entonces, se dice que ha muerto y que ha ido al mundo de los espíritus o que se halla en el infierno. Esto explicaría, al menos de forma parcial, el motivo del viaje del héroe. Ulises tiene un encuentro con los difuntos, entre los que se encuentra su madre, Anticlea (véase *Od.* XI 141), y del mismo modo ocurre con la figura paterna de Anquises, el padre de Eneas (véase *Aen.* VI 713-715; 730-755). El rito era una forma de enseñanza en que los jóvenes eran instruidos en las normas de la tribu, de forma que el iniciando que ha sido alejado y regresa de nuevo, lo hace en posesión de algún arte, conocimiento o habilidad. Según Propp (Ibídem: 109-111), era típico de la maga asignar una empresa y facilitar su consecución con una donación, es decir, un instrumento mágico que trate de asegurar el éxito de la misma y permita el control de las acciones.

Propp (Ibídem: 158-159) considera que el rito va desapareciendo, y es entonces cuando el relato comienza a circular, puesto que mientras las ceremonias rituales existían como un acontecimiento de importancia social no podían coexistir con cuentos acerca de las celebraciones protocolarias. En cambio, en adelante, se produce un cambio en los roles, de manera que la figura de la maga, que tiene un papel relevante en cuanto a la

iniciación de los individuos en sociedad, se traspone al de bruja, con otros rasgos, y expuesta ya a la variación de los relatos populares.

En general, los motivos folclóricos, según Propp (Ibídem: 415 ss.), presentan una gran multiformidad dependiendo de los intereses de los pueblos y sus tradiciones, entre ellos está el de la ubicación fabulosa del reino. En el reino lejano existen palacios, la mayor parte de las veces fabricados con materiales preciosos, de oro, de mármol o cristal; la mesa, los vasos y los utensilios son descritos con adjetivos relacionados con el oro y el refinamiento. Frecuentemente, el palacio se halla guardado por animales, casi siempre leones o serpientes que se dejan aplacar fácilmente, y bien puede emplazarse en un jardín situado en una isla o en una cima. El reino suele situarse en tierras lejanas junto al sol hacia donde el héroe se encamina, lo que ocurre especialmente en los cuentos en los que se da importancia a los viajes por encima de otros asuntos.

Se observan otra serie de motivos relacionados con el más allá, con las tierras lejanas y fabulosos del entorno de Circe, como el árbol de la encina y su fruto, la bellota, y la convivencia pacífica de seres humanos con animales salvajes. La encina era considerada un árbol sagrado y oracular, dedicada al dios Júpiter testimonio de ello lo aporta Virgilio en *Geórgicas* (véase p. 290). En *Geórgicas* (véase p. 257), se refiere al fruto caonio, del pueblo del mismo nombre habitante de Dodona, en la región del Epiro, dominado por frondosos bosques de encinas. La bellota se distinguía por ser un fruto que germinaba de forma espontánea y se consideraba el sustento de los seres humanos y animales anterior a la labor del cultivo de la tierra. Esta región era conocida, además, por situarse allí el oráculo de Dodona, sustituido en época clásica por el de Delfos dedicado a Apolo. Homero conoce esta tradición oracular, que menciona en dos ocasiones en los dos poemas, en la *Ilíada* (véase XVI 233-235) y en la *Odisea* (véase XIV 327-330). El poeta Ovidio, en su *Arte de Amar* (véase p. 428), cuenta que, en los tiempos primitivos o Edad de Oro, los seres humanos buscaban techo y abrigo para juntarse bajo la encina, de la que recibían la bellota como alimento.

Siguiendo con el estudio de Propp (Ibídem: 145), la diversidad en las representaciones griegas sobre el más allá provocó escepticismo e incredulidad en muchos autores, lo que se vio reflejado en obras como *Las ranas*, de Aristófanes, en la que tiene lugar la escenificación del “otro lado” con tono de parodia. Los mitos eran narraciones sagradas,

pero con el progreso y estratificación de la sociedad, la versión profana popular obtiene ventaja sobre ellos, aunque la versión arcaica nacida del rito sigue siendo narrada en relación con los dioses y los héroes.

El precedente oriental más próximo es la epopeya de origen sumerio del héroe Gilgamés, que contiene algunos de los elementos populares mencionados. El héroe de la antigua Mesopotamia, aleccionado por la tabernera Siduri, camina hacia la búsqueda de la inmortalidad; Siduri habita en una cabaña en el interior de una isla en el Océano que da paso al mundo de las sombras, ocupando un lugar privilegiado en la narración, porque la secuencia donde toma protagonismo la mujer es la antesala al fabuloso viaje. Uno de los relatos que ilustran este desplazamiento fantástico es el *Descenso de Inanna/Ishtar a los infiernos*; el desarrollo de los acontecimientos transcurridos admite interpretaciones etiológicas con la idea de que la muerte iguala a ricos y pobres, o la legitimación política del poder, reflejando el *traslatio imperii*.<sup>9</sup> El descenso está protagonizado aquí por una mujer que ha de despojarse de sus adornos hasta la desnudez a medida que le son requeridos por una serie de vigilantes para poder penetrar en el mundo de la muerte. Se presentan motivos que revierten en la literatura posterior, como las siete puertas del infierno, el guardián del País-sin-retorno, el alimento y bebida de la vida y la prenda necesaria para poder salir (véase Trebolle, pp. 162-163). La armonía en la convivencia de los animales con los seres humanos había sido motivo literaturizado con anterioridad a la *Odisea* en la misma epopeya de Gilgamés, en la que interviene la diosa Ishtar, una divinidad rodeada de animales salvajes, leones y leopardos en convivencia pacífica. Según explica Trebolle (véase p. 70 ss.), la convivencia pacífica con los animales es un motivo de larga tradición previa. Los hallazgos arqueológicos muestran la importancia que gozó entre las poblaciones del Neolítico un tipo de divinidad benéfica vinculada a sociedades primitivas: se trataba de un *deus ludens*, que tocaba instrumentos, a la manera de Orfeo, y que atraía a los animales con su lira y con su canto.

Por tanto, Circe asimila dos funciones y se configura como un personaje con doble significación porque ocupa más de una esfera de acción. En una primera secuencia del episodio, Circe comienza su relación con Ulises actuando con la función, según la

---

<sup>9</sup> Germain estudia las similitudes con la reina Ishtar en *Genèse de l'Odyssée* (véase pp. 267-269).

tipología de Propp arriba mencionada, de maga raptora, función que se transfiere posteriormente a la de auxiliar, ayudante del héroe, que se desarrolla en una segunda secuencia. En ella se produce el viaje al mundo de los difuntos, en el que se da un desplazamiento para el que se requiere la presencia de Circe, que proporciona la ayuda y las indicaciones necesarias para el éxito de la travesía.

### 3. INTERPRETACIONES DEL MITO EN FUENTES CLÁSICAS

Las líneas generales de recepción y de recreación del mito son múltiples, y en los apartados precedentes se han considerado las relativas a su genealogía y a su localización geográfica. A continuación, se aborda el tratamiento ideológico del que fue objeto, llevado a cabo por diferentes corrientes de pensamiento filosófico.<sup>10</sup> Una vez que el mito de Circe quedó fijado mediante la escritura dentro del género épico, en algunos casos se convirtió en materia de sofistas que construyeron sus lecciones a partir del relato tradicional. Las interpretaciones mayoritarias provenían de la filosofía estoica y neoplatónica. El estoicismo trataba de conferir una visión de carácter moral, mientras que las versiones procedentes de Platón tenían una intención simbólica. Las interpretaciones más frecuentes con las que se intentaba transmitir sus supuestas enseñanzas fueron el alegorismo y el evemerismo (véase García Gual, 2010: 167-183).

A través de la alegoría se salvaba y justificaba el uso de los mitos, que se expresaban en un lenguaje poético que era necesario trasladar mediante un razonamiento lógico. La alegoría buscaba otro sentido de las figuras y de los actos narrados en un plano abstracto de entendimiento. Tras el velo alegórico, el mito resultaba una forma cifrada que ocultaba un saber más profundo y verdadero abierto a la interpretación, con el que se justificaba la actuación de los dioses paganos (Ibídem: 171-172). El mito, por tanto, para ser entendido necesitaba de una exégesis para extraer todos sus matices y comprenderlo en su complejidad. Como se verá, los filósofos seguidores del pensamiento estoico emplearon la alegoría para considerar a Circe como la representación del vicio que desafía la virtud del hombre. Mediante la utilización de la metáfora se alcanzaba el plano abstracto que los estoicos aplicaban para el aleccionamiento en las buenas prácticas morales. Existieron narraciones en las que primaba un afán desmedido por hallar un fundamento real, que casi alcanzaba una percepción burlesca, como el caso de Paléfato, un escritor de la segunda mitad del siglo IV a. C., al que se le atribuía una colección de *Historias increíbles* en las que aportaba una versión racionalizada y muy poco elaborada de los mitos.

---

<sup>10</sup> Las interpretaciones filosóficas del mito empleadas en torno a la alegoría utilizada para las disputas sobre la obra Homero han sido tratadas más extensamente por Galindo (véase pp. 121-148).

Pero la alegoría admitía otras interpretaciones: podía ocurrir que la materia oculta tratara una exégesis física en la que los dioses representaran fuerzas de la naturaleza; la exégesis moral, que trataba de cuestiones relativas a la virtud, fue utilizada por estoicos y platónicos, que veían la epopeya como ejemplo de comportamiento; la exégesis mística, que buscaba referentes en el mundo divino y, por último, la exégesis histórica, seguida por Paléfato o Estrabón, entre otros nombres, que consideraban que la *Ilíada* y la *Odisea* contenían sucesos reales deformados por la fantasía (véase Pépin, pp. 146-152).

Con posterioridad al alegorismo tuvo gran relevancia la exégesis evemerista. Para la tradición histórica de Circe fue fundamental la obra de Evémero, en torno al siglo III a. C., quien afirmaba que los dioses fueron en sus orígenes simples mortales elevados al rango de dioses, como reyes deificados e idolatrados que recibieron este tratamiento en agradecimiento popular a sus hazañas, justificando de este modo su comportamiento humano. En algunos casos, se trataba de hombres vanidosos con poder quienes se atribuían a sí mismos la dignidad divina. Ennio tradujo la obra de Evémero al latín con el título *Euhemeri sacra scripta*, y pronto los personajes de la mitología Pico, Jano o Saturno se convirtieron en príncipes del Lacio (véase Pépin, pp. 146-149; Seznec, p. 19). El original y la traducción se perdieron, pero se han conservado extractos en la obra de Lactancio, *Divinae Institutiones*, que se difundió en la Edad Media cristiana. Para los apologetas cristianos el evemerismo constituía un instrumento eficaz para referirse a los antiguos mitos en pro de lograr sus propios fines sin caer en contradicciones susceptibles de ser censurables (véase Cook, p. 397). El evemerismo reducía las fábulas a una perspectiva puramente realista prescindiendo de todo lo sobrenatural y de la propia naturaleza de los dioses, a los que convierte en seres humanos relevantes del pasado. Esta teoría se aplicaba de igual modo a las acciones maravillosas, que salpican constantemente las sagas, a las que se daba una explicación racionalista. De este modo el mito se convierte en historia remota de la humanidad. El hallazgo de los escritos de Dictis y la evocación a Circe como reina de su isla, junto a Calipso, de lo que se tratará adelante, es muestra de este recurso, que funcionaba en los dos sentidos, no solo no deificaba, sino que rebajaba a las divinidades a simples mortales.

Es posible encontrar la práctica evemerista junto al alegorismo, en casos en los que se rebaja la condición divina a la humana. La tradición evemerista medieval se reforzó con

los comentaristas de la obra de Virgilio, sobre todo, por Servio. Los autores cristianos considerados como Padres de la Iglesia aceptaban que los dioses hubieran sido antes seres humanos, pero mientras los paganos los transformaban en deidades, la Patrística defendía que habían permanecido siendo hombres, ya muertos, y que el culto había constituido una falsedad o un error. La alegoría y el evemerismo se combinaban a veces con alusiones etimológicas, que practicaba, por ejemplo, Cicerón, y que pasaron después a la monumental obra de San Isidoro (véase Cook, p. 398).

Con posterioridad al tratamiento del mito por Platón, los neoplatónicos fueron continuadores de su exégesis. A juicio de Lamberton (véase p. 41), las interpretaciones seguidas tuvieron un carácter moral, físico, teológico y místico. Se formaron a partir de las ideas de Porfirio y de Proclo y de materiales procedentes de la tradición. La obra de Porfirio se transmite a través de los fragmentos de Estobeo (véase Galindo, p. 130-132) en concreto en *Extractos*, en un pasaje que se atribuye a Porfirio. Expone el tratamiento de Homero sobre Circe mediante la exégesis alegórica, como indica en *El antro de las ninfas de la Odisea*, donde se ocupa de investigar y desvelar la metempsícosis homérica, ya propuesta anteriormente por Platón. Según Porfirio, refiriéndose a la *Odisea*, la epopeya sería una exposición enigmática de la doctrina de Pitágoras y Platón sobre el alma, que, siendo de naturaleza indestructible y eterna, se traslada hacia otro tipo de cuerpo y persigue para su propio bienestar lo que resulta apropiado por semejanza y costumbre a su régimen de vida. A continuación, describe de manera metafórica, el preciso instante de la transformación, acudiendo a la fuente de Empédocles, que define al hado y a la naturaleza de esta transformación como *daímon*. Siguiendo el razonamiento de Porfirio, Homero denomina al periodo cíclico y recurrente con el nombre de “Circe”, que es la hija del Sol, puesto que el sol une toda muerte con el nacimiento y el nacimiento con la muerte, de forma sucesiva.

Según la teoría de la metempsícosis, Circe sería una clase de *daímon* o intermediario, que daría nombre al mismo proceso cíclico en el que las almas en movimiento nacen y mueren en un proceso iterativo, circular y eterno. La isla de Eea, morada de Circe, ocuparía un lugar transitorio donde las almas que se lamentan esperan desorientadas hasta que se funden en otro cuerpo. La purificación sería un acto necesario dado la proximidad a la muerte, como una ceremonia de iniciación que limpia de las tentaciones. La alegoría finaliza con la identificación de Hermes con la razón, que evita



la bebida de la copa que ofrece Circe con el licor que incita a los impulsos y mantiene el alma dentro de los límites humanos el mayor tiempo posible.

Según Rahner (véase pp. 200-201), en la interpretación neoplatónica el individuo se prepara para la ascensión definitiva, de forma que la vida terrenal se convierte en una *paideia* orientada al mundo celeste. La ascensión alegórica del alma se recoge en un texto anónimo que interpreta el mito como recreación de la sanación del alma con la razón, frente al placer de Cire, al que solo se hace frente con la hierba moly:

Ulises significa, a nuestro placer, la fuerza espiritual más íntima de nuestra alma; la isla Aiaié, en cambio, es el país lúgubre y anegado en llanto de la maldad terrena; Circe, la maga que se transforma, es la imagen del placer malévolo que carece de Logos. Aquel que obtiene el *pharmakon* se enfrenta con valentía a Circe y en virtud de ello es transformado en lo mejor, en la suma virtud. (p. 200)

Entre los neoplatónicos, Plotino, en su obra titulada *Enéadas*, alude de forma breve a algunos pasajes homéricos agrupando los episodios de Circe y de Calipso sin hacer distinción alguna entre las dos. Para Plotino, el viaje del héroe se entiende como una alegoría neoplatónica acerca de la purificación. El alma es impura debido a los placeres sensibles que llegan desde el cuerpo, motivo por el que se hace necesaria su purgación. Por ello, en la Enéada I, propone la huida de las bellezas corpóreas, entendidas como imágenes de falsedad, y añade la cita de versos de la *Iliada*: “Huyamos, pues, a la patria querida” (p. 290) y, a continuación, inserta los personajes homéricos como ejemplo alegórico de ascensión del alma hacia lo divino:

- ¿Y qué huida es esa? ¿Y cómo es?
  - Zarparemos como cuenta el poeta (con enigmática expresión, creo yo) que lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y a la gran belleza sensible con que se unía.
- Pues bien, la patria nuestra es aquella de la que partimos, y nuestro Padre está allá (...) (p. 291)

Plotino sincretiza a las dos divinidades en un mismo engaño, que es entendido como la trampa de los placeres sensoriales. El trasfondo épico subyace a la alegoría divina en la que Plotino parece entender la vida en la tierra como una lucha, cuando alude a los versos de la *Ilíada* y, al mismo tiempo, como un viaje hacia lo divino.

Boitani (véase p. 38) explica que Circe y Calipso en las *Enéadas* de Plotino representan el mundo de los sentidos del que Ulises pretende huir hasta llegar a la patria, que no es ya a Ítaca y a su familia, sino a su Padre eterno. De esta manera el regreso se interpreta como una prueba que el hombre ha de sufrir durante la vida antes de que su alma consiga ascender hasta su origen divino, dejando de lado en su camino el riesgo de exponer la fortaleza de los sentidos. Un testimonio más de las diferentes lecturas acerca de Circe es el que aporta Rahner (véase pp. 201-202): se trata de Eustacio, un autor de época tardía en torno al siglo XII, recopilador de alegorías homéricas que realiza valoraciones del mito con fórmulas de interpretación diferentes.

Las teorías filosóficas estoicas enfocaron la interpretación del mito hacia el ámbito del comportamiento cívico y moral. La escuela estoica floreció en torno a la figura de Zenón, sobre el año 300 a. C. Aunque sus testimonios son fragmentarios, inició una corriente de comentarios apreciativos sobre Homero con la defensa del valor moral de sus poemas. Sus discípulos consideraban a Ulises como el *homo viator*, el ejemplo ideal del hombre peregrino (véase Stanford, p. 121). La habilidad con que aplicaron el método alegórico a la *Odisea* transformaba las peripecias de Ulises en un ejemplar reflejo de la vida, en cuyo camino se han superar una serie de obstáculos entre los que se encuentran Circe, y también Calipso y las Sirenas. Exaltaban de Ulises, en especial, su valor y su capacidad para sobrellevar las adversidades a las que se enfrentaba en su viaje. Horacio (véase *Ep.* I, 2) elogia su *virtus*, como una cualidad que le protege en los momentos de dificultad, además de su control y el dominio de las pasiones (véase Stanford, p. 123). La idea de la vida como peregrinaje se mantuvo en los periodos sucesivos de la literatura hispana, aportando el poso ideológico para multitud de obras afines a esta significación moral que se consolidó con su difusión por los apologetas cristianos y los Padres de la Iglesia.

Varios pasajes de Cicerón (véase *De offic.* I XXV, 31, 113) aluden al mito racionalizándolo; por ejemplo, en el que se dice que Ulises sirvió a Circe y a Calipso

durante su navegación por tierras extranjeras, donde sufrió muchos pesares por ir en contra de la naturaleza de sus propias costumbres. Cicerón destaca una cualidad poco común en Circe cuando atribuye a Ulises el comportamiento de un sirviente complaciente a la altura de cualquiera de los siervos de Circe, que, además, es rebajada de su condición divina a la de una mujer de hábitos más vulgares.<sup>11</sup> Asimismo, Cicerón varía los códigos evemerista y etimológico para tratar sobre la naturaleza de los dioses, acerca de la cual propone la idea de un solo dios (véase *Nat. deor.* II 28). Rechaza el incremento de deificaciones debido, en opinión suya, a la multiplicidad de creencias populares justificadas por medio del evemerismo. Es decir, si se consienten divinidades que fueron antes animales o humanos, según Cicerón, deberían también admitirse como dioses a Circe, a Pasífae y a Eetes, descendientes de Perseide y del Sol. De Circe, además, se conocía el culto extendido entre los cercienses de la región del Lacio que recibirían el nombre derivado de su diosa (véase III 48). Apoya Cicerón, por tanto, la tesis evemerista y, al mismo tiempo, se posiciona en contra de la acumulación de divinidades que se sumaban al panteón de la gentilidad.

Horacio es uno más de los autores que recurrió al amplio abanico de personajes homéricos para argumentar y defender el espíritu estoico romano en la figura de Ulises, interpretando la *Odisea* y el viaje del héroe griego como una alegoría en la que Circe representaba la personificación de la tentación contra la que era necesario mantener entereza moral con la que superar el riesgo. Un testimonio de la alegoría de Horacio se encuentra en la Epístola I, 2, dirigida a Lolio dentro de un largo excursus dedicado a la *Odisea*:

También nos propone como útil ejemplo de cuánto  
pueden virtud y sabiduría a Ulises, domeñador  
de Troya, hombre de visión, que examinó urbes y usos  
(...)

Conoces las voces de las Sirenas y los bebedizos de Circe:  
de haberlos bebido, tonto y glotón con sus camaradas,

---

<sup>11</sup> Así lo expresa el texto de Alonso de Cartagena, traductor y secretario de Juan II, en su translación de la obra de Cicerón a la lengua romance castellana del siglo XV: “¡Quán muchas cosas padesçió Ulixes en aquel error, de día e de noche, quando servía mucho a aquellas mugeres, si son de llamar mugeres, Çirce e Calipso! E en toda su palabra quería ser a todos plazentero e en casa sufrió injurias de siervos e de siervas por que alguna vez viniese a aquello que desava.”

habría sido pelele sin honra en manos de una puta,  
viviendo como perro inmundo o puerca amiga del barro (p. 359)

En este excursus de Horacio, Ulises rechaza la copa ofrecida, de manera que el autor latino trata en esta ocasión de prestigiar al héroe variando la versión original homérica en la que el griego sí cedía ante la invitación de Circe. Además de ello, Horacio altera el orden de las aventuras, anteponiendo el de las Sirenas al episodio de la maga. Horacio evita mencionar la función divina de Hermes y la entrega de la hierba como antídoto, o el episodio de la bajada al inframundo. Le interesa más poner de relieve el lado racional, superponiendo los valores humanos de la virtud y la sensatez por encima de los servicios brindados por una prostituta. Horacio logra de este modo romanizar al personaje odiseico, que participa del estado de corrupción en que se encuentra la sociedad contemporánea del autor latino. En muchas ocasiones el conflicto será el medio con el que vigorizar este pensamiento moral, de forma que Circe será la fuerza opositora necesaria para ensalzar el triunfo ideológico, de modo que la intención didáctico moral con la que se dirige a Lolio se sostiene sobre un recurso ejemplarizante al mito.

La depreciación tan explícita del mito de Circe se traspone a la imagen de una mujer de la vida, lo que constituirá el comienzo de una larga tradición de signo peyorativo que se extenderá con Servio y sus comentarios a la *Eneida*. El comentarista de la *Eneida* practicó un modelo de interpretación de gran influencia posterior, especialmente durante la Edad Media. Una de las características destacadas del escoliasta virgiliano fue, justamente, la aportación de conocimientos de la Antigüedad griega y romana de los que se sirvió para encuadrar las narraciones míticas, con lo que conseguía que adquirieran verosimilitud histórica. Servio remitía a Horacio como apoyo a su explicación racionalista, confrontando así la fábula con la información histórica a la que accedía mediante una lectura evemerista. En sus notas sobre el Libro VII de Virgilio, califica de este modo peyorativo a la divina Circe: “clarissima meretrix fuit, (...). Aperte Horatius sub domina meretrice fuisset turpis et excors”. En el mismo comentario, Servio inserta el verso 25 de la epístola horaciana para apoyar y justificar su comentario.

A esta selección de autores, se suman los testimonios de Séneca, que consideraba a Homero como a un filósofo estoico que estimaba la defensa de la virtud frente a los placeres. Consideraba, el filósofo, que los viajes de Ulises había que interpretarlos como si se tratasen de la alegoría de un viaje interior (véase *Ep. ad. Luc.* 88, 7). El ser humano, en el camino de la vida, encara adversidades que pueden hallarse en cualquier lugar del amplio mundo y que empujan hacia la desdicha del alma, de las cuales, la hermosura y los halagos serían una forma de perversidad que atrapan al héroe y lo conducen al desamparo. En *De vita beata* expone Séneca la idea de que los sufrimientos y las penalidades son peligros que acechan al hombre cuando sus propios sentidos anulan la razón y lo rebajan a la categoría de bestia, tal y como ocurre cuando Circe ejecuta la metaformosis. Los estoicos alzaron la figura de Ulises a símbolo de hombre paciente y resistente a las desventuras a lo largo de su peregrinaje. De modo parecido Cicerón (véase *De fin.* 5, 18, 49) y después Séneca (véanse *Epist. ad Luc.* 31, 1, 2 y 123, 12), enfrentan a Ulises con el peligroso canto halagador de las Sirenas. La necesidad de colmar el deseo de conocimientos constituía un atractivo aliciente para satisfacer la curiosidad, motivo que será coincidente con la literatura medieval posterior.

Dentro del marco alegórico de la corriente estoica de pensamiento, Heráclito, autor situado cronológicamente en el siglo I d.C., escribió las *Alegorías de Homero* (véase Alesso, pp. 25-40), donde explica que la exégesis moral de los dioses se entendía mediante conceptos opuestos, de forma que las divinidades se revelaban como paradigmas de vicios y de virtudes:

Si alguien quiere examinar de cerca el viaje errante de Odiseo, encontrará que se trata por completo de una alegoría. Al presentar Homero, en efecto, al héroe como un instrumento de todas las virtudes, se sirve de este para enseñar filosóficamente la sabiduría, puesto que Odiseo odia los vicios, que hacen estragos en la vida de los hombres. (p. 70)

La lectura exegética incide en el significado moral de la *Odisea* como viaje alegórico, entendido como un enfrentamiento entre Ulises y Circe. La maga sigue siendo identificada con la tentación de los vicios, la piedra de toque con la que se carea Ulises, que consigue resarcirse mediante su sabiduría en lugar de recurrir a las hierbas de

Hermes, lo que es indicio del cambio de tipo de héroe, algo más moderno. La actuación de Hermes es la de consejero y conseguidor de la hierba moly, que, para Heráclito, es la alegoría de la sabiduría. Heráclito eleva la figura de Ulises, al que identifica con el saber, que le permite viajar al inframundo sin necesidad del auxilio de la maga. Él mismo asume el papel gracias a su capacidad de razonamiento con la que consigue culminar la hazaña máxima de volver del inframundo. Estos mitos son, dice Heráclito, bajo la forma de cuentos, relatos para los oyentes, que derivaron en una alegoría de sabiduría moral, en la que los riesgos de la vida sería abstracciones de los mitos: Escila es la desvergüenza; Caribdis el desenfreno y las Sirenas, la lisonja. La conducta de Ulises es digna de imitación y útil para la vida. Seguidamente, Heráclito plantea su explicación moral tomando como punto de partida el motivo de la copa ofrecida por Circe:

El brebaje de Circe es la copa del placer; los libertinos que lo beben, a cambio del efímero placer de saciarse, viven una vida más miserable que la de los cerdos. Por ello, los compañeros de Odiseo, que eran un grupo de necios, se dejan vencer por la glotonería, pero la inteligencia del héroe queda victoriosa de esta molición que flota en torno a Circe (...) (p. 140)

Circe simboliza la incitación al placer que conduce a la deshumanización, estableciendo una distinción entre la inteligencia del caudillo griego frente a la debilidad del resto de sus hombres. La obra de Heráclito estableció los cimientos para las posteriores especulaciones alegoristas. Cleantes, por ejemplo, otro de los discípulos estoicos, argumentaba que la moly estaba etimológicamente conectada con la facultad de razonamiento. De hecho, como se verá adelante, la literatura emblemática extraerá este motivo para ilustrar el poder de la elocuencia. Bajo la influencia neoplatónica, las interpretaciones pierden su relación con el poema homérico, se detienen en detalles y poco a poco se va aumentando el espacio para la imaginación y para distintas lecturas, disgregando el conjunto del episodio homérico de su contexto folclórico y poético inicial. El método alegorista se fue modificando de tal manera que con el paso del tiempo se fue convirtiendo en un recurso más próximo a la retórica en lugar de ser un código interpretativo (véase Stanford, pp. 167-168).

El siguiente texto es el titulado *Historias increíbles*, atribuido a Heráclito, que fue de un autor posterior y distinto del Heráclito comentador de Homero, aludido anteriormente. Su trabajo se ha transmitido gracias a un códice conservado de la Biblioteca Vaticana, *Vaticanus graecus* 305, en el año 1314, con el nombre del mismo autor. Se sabe que pudo vivir en el siglo II d. C. La obra trata breves racionalizaciones al estilo de Paléfato, y está compuesta de treinta y nueve narraciones, entre las cuales la historia número 16 de las *Historias increíbles* es la que se dedica a Circe:

El mito ha transmitido la idea de que esta transformaba a los hombres con una pócima.

Era una cortesana; encantaba a los hombres al principio cubriéndolos de todo tipo de atenciones y los inducía a tenerle afecto. Pero, cuando ya se hallaban prendados por ella, los mantenía bajo su poder, pues sus deseos los empujaba de forma irracional hacia los placeres.

Heráclito evoca muy brevemente el pasaje tradicional de la metamorfosis y, a continuación, aplica la teoría evemerista para desmentirlo. La obra abarca numerosos relatos de mitos cuyos personajes son rebajados a la categoría de mortales. Las Sirenas, por ejemplo, reciben el mismo tratamiento que Circe, el de cortesanas que devoraban los bienes de aquellos con los que tenían trato para después salir corriendo, puesto que presentaban patas de pájaro y cuerpo de mujer. Escila vive en una isla compartida con parásitos semejantes a canes, con los que se comía a los forasteros, menos a Ulises, que escapó de ella porque gracias a su sensatez. Calipso es una mujer que no proporcionaría la inmortalidad a Ulises, sino abundancia en todo lo relativo a la mesa y los placeres de la vida. Las figuras femeninas forman un grupo homogéneo que obedece a la misma pauta de comportamiento que, paulatinamente, junto con testimonios anteriores, va configurando un tipo de mujer. Dentro de esta tipología, Circe comparte con las Sirenas, Calipso y Escila, la condición de cortesana interesada en el partido económico de sus eventuales parejas masculinas, lo que logra conseguir desplegando el cebo de la seducción mediante la atracción de sus encantos femeninos.

En la secuencia de autores mencionados cabe la posibilidad de añadir a Pseudo-Plutarco, que trata de acomodar la teoría de la metempsícosis al mito de Circe en la obra *Sobre la vida y poesía de Homero*. Se detiene a comentar la metamorfosis y el posterior

viaje al Hades como un episodio alegórico, de forma que el verdadero significado subyace bajo la superficie del relato:

La transformación de los compañeros de Ulises en cerdos y animales semejantes encierra el siguiente enigma, que las almas de los hombres insensatos pasan a cuerpos de bestias, porque caen en el movimiento circular del Todo, al que llama Circe, y la supone con cierta razón hija del sol, habitante de la isla de Eea, isla así llamada por los ayes de lamento y quejas de los hombres ante la muerte. Pero el hombre sabio, el propio Ulises, no sufrió semejante transformación, porque había recibido de Hermes, es decir, la razón, la impasibilidad. Él mismo desciende incluso al Hades, es decir, separación del alma del cuerpo, y se convierte en observador de almas tanto buenas como malas. (pp. 115-116)

En este excursus, Pseudo-Plutarco explica la teoría pitagórica, la cual, según Pseudo-Plutarco, estaba contenida en el texto homérico. Su interpretación era coincidente con la de Porfirio: al morir el alma, esta se libera, pero mantiene todavía un vínculo con la forma corporal. Además, Pseudo-Plutarco recurrió a la etimología tratando de explicar esta teoría, a la que definía con el nombre mismo de Circe. En opinión de Pseudo-Plutarco, el estado transitorio del alma hasta que se funde con otro cuerpo transcurre en la isla de Eea, donde las almas corruptas por los vicios se lamentan dando muestras de dolor. Los lamentos serán motivo de atención en la obra del mitógrafo renacentista Sánchez de Viana, en concreto, en su obra *Anotaciones*, mitografía que será fuente de inspiración para autores hispanos.

Según el modo de entender el mito de Pseudo-Plutarco, Ulises logra detener a Circe gracias a Hermes, que constituye el respaldo divino de la razón, el héroe es capaz de contener las emociones ante los posibles desencuentros que la vida depara, lo que coincidía con el pensamiento estoico en cuanto a la contención y freno de los impulsos. Con esta lectura del mito, Ulises, sin ayuda de Circe y, por tanto, a diferencia del texto épico, consigue mediante el poder de la razón culminar la hazaña de volver a salvo del inframundo. De acuerdo con Lamberton (véase pp. 41-42), la exégesis de este autor combina elementos de la filosofía platónica y estoica al mismo tiempo. En este sentido, Pseudo-Plutarco (véase p. 127) afirmaba que los estoicos consideraban que es en la virtud donde se cimentaba la base ideológica para alcanzar la felicidad, porque



menospreciaban el dolor desdeñando los placeres sensibles. Para apoyar esta idea extrae un pasaje del poema homérico (*Od.* IX 29-33), en donde Calipso y Circe son consideradas, para el modo de pensar estoico, dos personajes míticos femeninos que sincretizaban la misma amenaza para el héroe griego.

A lo largo del tiempo fueron sumándose otras interpretaciones del mito como las aportadas por los filósofos pertenecientes a la llamada Segunda Sofística, en torno al siglo I d. C. y hasta bien entrado el siglo V. En este periodo se da la convergencia de diferentes culturas, la griega clásica y helenística, la romana y la cristiana. Para el tema de Circe interesan autores como Dion de Prusa y Máximo de Tiro. La exégesis de Dión de Prusa, de los siglos I-II d.C, se integra en la forma de pensar estoica, que va marcando una línea ya tradicional. Uno de los discursos más interesantes de Dión fue el llamado *De la virtud*, cuyo objeto no era otro sino el de encontrar remedio para el ser humano de las enfermedades del alma, distinguiendo entre dolencia de espíritu y de cuerpo, para lo que recurrió al ejemplo, tratando así de ilustrar la lucha entre vicios y virtudes:

Pues el placer no emplea abiertamente la violencia, al contrario, persuade con el engaño y halaga con funestas drogas, así como cuenta Homero de Circe, que drogó a los compañeros de Odiseo y, posteriormente, a unos los transformó en cerdos, a otros en lobos, y a otros en diferentes especies de fieras salvajes. Tal es la consecuencia del placer, algo que os acecha no en una sola forma, sino en todos los modos posibles, e intenta causar vuestra ruina por la vista, por el oído, por el olfato, por el gusto, por el tacto, y aún más, por el alimento, la bebida y los placeres sexuales, ya sea cuando estáis despiertos, ya sea cuando estáis dormidos. Y no es posible, como cuando estáis en lucha con enemigos ordinarios, dormir tras haber dejado en su puesto a los centinelas; al contrario, precisamente entonces, más que en cualquier otra ocasión, el placer lanza sus ataques, y, unas veces, debilita y esclaviza el alma durante el sueño mismo, y, otras veces, le envía sueños maléficos e insidiosos que evocan en el alma la propia imagen del placer. (pp. 414-415)

En este pasaje de Dion se refleja el estado de degradación al que llega el ser humano, producto de la acción de Circe, afectando a los sentidos en estado consciente y, también,

por medio de los sueños. Circe actúa sobre los sentidos de manera engañosa, a través de la psique del individuo. El recurso del ejemplo recuerda el futuro argumento de la alegoría sacramental de Calderón *Los encantos de la Culpa* y la lucha interior del héroe: Ulises queda adormecido cuando los sentidos aprovechan para dispersarse sin control y experimentar los placeres otorgados por la maga. Según Dion, la degradación del hombre comienza con el triunfo de los placeres sensibles:

Cuando el placer domina el alma, también esta es vencida por las drogas y sigue ya, en lo sucesivo, el resto de los hechizos de Circe. Y esta golpea el alma ligeramente con su varita, la empuja a una pocilga, la hace prisionera y el resto de su existencia llevará una vida de puerco o de lobo. (p. 415)

Dión traspone el episodio homérico a una alegoría ascética, de modo que, al sucumbir el héroe, el alma sufre el castigo y la pena eterna, una muerte en vida en un lugar funesto de padecimiento eterno, encerrado en el interior de una forma animal. El viaje al inframundo de Ulises reflejaría, entonces, un tránsito desde la caída provocada por la práctica de costumbres vituperables y la condena posterior merecida. La corrupción interior ofrece similitudes con la interpretación cristiana del pecado en Boecio, como se explicará adelante. Pero Dion no solo identifica el mal, sino que conoce la salvación: “Pero del placer se debe huir lo más lejos posible (...) Y, entonces, un hombre fuerte será realmente fuerte, siempre que sea capaz de huir lo más posible de los placeres.” (p. 415). El alejamiento y la huida del peligro recomendada por Dion será también la propuesta y el consejo de fray Luis de León a la vuelta del Renacimiento.

Dion expone el pensamiento acerca de la división de cuerpo y mente en otro de sus discursos (véase XXXVIII). Se opone a los versos homéricos (véase X 239-240), que aluden a la transformación de los hombres de Ulises, con voz y figura animal, pero con mente humana, en una unidad. En el tratado *Sobre la envidia* (LXXVII) trata la cuestión de la metamorfosis como si fuera una enfermedad del alma, y aprovecha para enfrentar la conducta virtuosa al comportamiento de los filósofos, a los que compara con animales:

Sin embargo, ¿por qué algunos de los felices desean ser cuidados por hombres que dicen ser libres, y que los llamados filósofos aparezcan ante sus puertas

humildes y sin honor y, por Zeus, como Circe deseaba que su morada fuera custodiada por leones cobardes y asustadizos? Pero tampoco aquellos que la guardaban eran leones de verdad, sino hombres miserables e insensatos, corrompidos por el lujo y la pereza. (p. 210)

Máximo de Tiro, del siglo II d. C, interpreta la poesía homérica desde una vertiente pedagógica del mito, en su discurso *La vida contemplativa es mejor que la activa* (XVI). Considera que Homero, en los versos iniciales, (véase *Od.* I 3), hacía de su epopeya un viaje de conocimiento de gentes y de ciudades, y su contemplación dotaba al héroe de sabiduría. Máximo de Tiro toma inspiración del hexámetro homérico para aportar una perspectiva racional a su teoría:

Las contemplaciones de Odiseo fueron los tracios, los cicones salvajes, los cimerios sin sol, los cíclopes asesinos de extranjeros, la mujer hechicera, las visiones del Hades, Escila, Caribdis, el huerto de Alcínoo o la morada de Eumeo, todo ello mortal, todo efímero, todo increíble. (pp. 375-376)

Menciona a Circe de forma implícita, como una mujer hechicera, rebajando con este tratamiento su condición de diosa. Máximo fue autor de una tetralogía de discursos dedicados al amor e inspirados en el *Fedro* y el *Banquete* platónicos. La disertación *Sobre el arte amatorio de Sócrates* (véase XVIII pp. 25-26) fue la primera de ellas, en la que explica que los discursos amatorios no son exclusividad de Sócrates, y antes de Safo o de Anacreonte, sino que comienzan en Homero, porque en la cosmovisión homérica se daba cabida a una diversidad de relaciones abiertas a la sentimentalidad. Máximo de Tiro aporta ejemplos procedentes de las epopeyas homéricas para establecer tipos de relaciones amorosas, entre las que se encuentran la de Circe y Ulises, catalogada con el tipo de amor mágico.

La lección *Sobre el amor* (XXI) forma parte de cuatro discursos sobre el amor, inspirados en Platón, en los que utiliza un largo símil para incluir una alusión implícita al mito. Durante la disertación se detiene en describir el humo que sube del interior de la casa de Circe (véase *Od.* X 30), que es comparado con una señal que conduce hasta un

posible encuentro erótico. Dentro de los tipos de amor de Máximo, se considera como un falso amor dedicado exclusivamente a los sentidos del cuerpo.<sup>12</sup>

Continúa la exégesis del mito en *Si hay una filosofía según Homero* (XXVI), en donde presenta a Homero como un pintor de caracteres humanos, entre los cuales, Circe es ejemplo e imagen de peligro, siempre para ensalzar el valor de la virtud de Ulises. La significación de la planta de Hermes equivale, en este caso, a la virtud con la que se deshace del daño provocado por la maga:

Y en cuanto al mismo Odiseo, ¿no ves que, cuando hace frente con sus artes a las variadas desgracias, es su virtud la que lo salva y el arrojo que en aquella hay? Esto es su moly en el episodio de Circe, esto es su salvación en el mar. (p. 150)

En esta extensa nómina de autores que se sirven del mito en una parte de sus obras, se encuentra Plutarco, que dedica un excursus en su extensa obra *Moralia*, en concreto, en el diálogo *Sobre las nociones comunes*. Plutarco critica en este pasaje el contenido del pensamiento estoico, en concreto, a uno de sus difusores, Crisipo de Solos. Plutarco establece una discusión entre los seguidores de la Academia y los del Pórtico, siendo la materia épica el pretexto para el diálogo:

Y que, si Circe hubiese vertido dos bebedizos -uno que volviera insensatos a los prudentes, el otro que los convirtiera de hombres en asnos, aunque dotados de prudencia-, Odiseo habría hecho bien en beber el de la insensatez antes que trocar su aspecto en la figura de una bestia, aunque retuviese la prudencia -y con la prudencia, claro está, la felicidad-, y que la prudencia en persona -dicen- le

---

<sup>12</sup> Se demora el filósofo hasta llegar al momento del encuentro con ecos homéricos: “Como los ríos más caudalosos cuando desembocan en el mar, que al primer empuje conservan su corriente sin mezcla de la otra naturaleza más salobre, bebida pura para los navegantes que se acercan desde alta mar, pero conforme avanzan más y alcanzan la extensión marina, al dar sus aguas a los vientos y a las olas, a la resaca y la corriente, hacen que pierda por la mezcla su antigua naturaleza, así también la belleza inefable e inmortal: avanza primero a través del cielo y de los cuerpos que hay en él y, al descender hasta ahí, permanece un tiempo sin mezcla, pura y completa, pero, cuando declina desde el cielo al lugar de acá, se debilita y oscurece, y apenas reconocería su aflujo un marinero de alta mar que estuviera familiarizado con el río, por tener en la memoria la naturaleza de aquel, aun viéndola vagar turbia en la tierra y mezclada con una naturaleza extraña. Pero cuando la encuentra y reconoce la apariencia de su huella, como Odiseo cuando ve el humo ascender, se exalta y se inflama, se ilumina y ama.” (p. 71).

habría dado estos consejos y recomendaciones: “Puedes abandonarme y no tenerme en cuenta, si yo perezco y me corrompo en el semblante de un asno”. (pp. 392-393)

En este recurso al mito, Crisipo se refiere a los hombres de Ulises y a la elección de beber la copa envenenada capaz de enloquecer la mente, en lugar de vivir en estado animal, aunque manteniendo la cordura. Plutarco se detiene en el momento de la metamorfosis para desmontar los preceptos estoicos, de forma que los marineros estarían dispuestos, en este hipotético caso, a mantener la vida humana, pero con la razón errada en estado de insensatez y de locura.

Circe ofrece dos copas en lugar de una: la que lleva a la desviación de la razón o de la virtud de las bestias, ejemplificada con la figura de un asno. La virtud de las bestias es, por otro lado, el tema central de su obra *Grilo*, en cuyo texto defiende la vida en estado animal. Es posible, pues, atribuir cierta afinidad entre el razonamiento de Plutarco y la transformación de Lucio, en *El asno de oro*, en la que la razón acompaña al asno en su peregrinaje hasta que, finalmente, recupera su forma inicial.

Llegados a este punto, se plantea la posibilidad de delinear, de forma sucinta, al menos tres tradiciones míticas y literarias sintomáticas del grado de instrumentalización del mito. Para la primera de ellas, Circe es una mujer dada al placer sexual, cuyo proceso de racionalización y degradación del mito se observa de forma evidente en extractos de la obra horaciana, en la que llega a ser calificada de *meretrice*, una prostituta de costumbres depravadas. En una segunda tradición, Circe es identificada de forma alegórica como modelo de vicio y de placer sensorial, en pugna siempre con la virtud simbolizada por Ulises. Esta interpretación moral es afín a la filosofía estoica y sería de gran influencia posterior en la tradición hispana. Por último, existe una tercera tradición exegética, en cuyo tratamiento Circe constituye la prefiguración cristiana del pecado, siendo considerada como una enfermedad del alma, de la que se hacen eco los apologetas cristianos, ya en la Antigüedad Tardía.

### 3.1. La función de Circe en poemas épicos

El presente apartado reúne un conjunto de composiciones que convergen gracias a la temática y al recurso frecuente al mito de Circe como elemento estructural de los poemas. Las variaciones con que el mito se presenta en los textos escalonados a lo largo de los siglos aportan una valiosa información acerca de su función. Se parte, pues, de un enfoque común para hallar las similitudes y las divergencias de las distintas evocaciones al mito, con lo que se pretende averiguar de qué manera se vierte la materia a las literaturas griega y latina y poder así identificar sus elementos de transmisión.

El conjunto de obras objeto de estudio comprende siete poemas: *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas; *Alejandra* de Licofrón; *Argonáuticas* de Valerio Flaco; *Argonáuticas órfica*; *Eneida*, *Farsalia* y *Púnicas*. Los poemas escogidos presentan dos ciclos míticos, el de Jasón y el de Ulises, siendo la materia común el viaje como fórmula argumental, a excepción de *Farsalia*, que responde a otras coordenadas históricas y a los rasgos peculiares aportados por Lucano, y de *La Guerra Púnica* de Silio Itálico, que también se ocupa de un tema histórico, pero que se ciñe a los modelos precedentes. A elección de los autores, Circe se integra en la arquitectura argumental, en mayor o menor medida, dentro de las etapas en las que se va desenvolviendo la travesía marina.

#### 3.1.1. El viaje de los Argonautas de Apolonio de Rodas

Como se ha señalado en el epígrafe dedicado al comentario a la *Odisea*, la primera alusión a la leyenda de Jasón se encontraba en la misma epopeya homérica (véase XII 69-72), cuando Circe anticipaba a Ulises el rumbo a seguir y lo ilustraba con el ejemplo de Jasón, el héroe modélico que, ayudado por Hera, había cruzado el peligro de las rocas que chocaban entre sí. Ulises, posteriormente, atravesaría las Rocas Errantes a la vuelta de Troya. Según la cronología mítica, pues, el viaje argonáutico precedía, por tanto, al de Ulises. El papel de Circe, hacia la mitad de la epopeya, constituía un episodio fundamental para la consecución del resto del viaje. Sin embargo, Apolonio, sin restar importancia a la función de Circe, modifica la naturaleza y las circunstancias de su participación en la misma.

La epopeya de Apolonio de Rodas pertenece al período alejandrino, en torno al siglo III a. C. (véase Galindo, pp. 63-85; García Gual, 2011, 91-140; Valverde, 1996: 7-90). La perspectiva desde la que Apolonio dibuja la función de Circe cambia de forma significativa porque está estrechamente vinculada a la configuración del poema. Ya, desde el inicio, se observa un cambio revelador, puesto que la amplitud del poema se reduce a tan solo cuatro cantos, lo que es prueba de su menor extensión narrativa. En la saga de Jasón y los argonautas, encontramos a Circe en el camino de vuelta del héroe, en la zona mediterránea del interior del mar de Ausonia. Durante los acontecimientos narrativos Jasón ha conseguido el vellocino de oro con la ayuda de Medea, que se enamora del esónida hasta el punto de perder la razón. Huye de la región de la Cólquide, donde reina su padre Eetes, y asesina a su hermano Apsirto durante su persecución para facilitar la marcha de la expedición argonáutica. El crimen cometido llega a oídos de Zeus, que impide continuar la navegación, salvo que se dirijan a la costa de Eea para ser purificados por Circe.

Apolonio elabora un poema en el que Jasón logra salvar una serie de obstáculos con la ayuda de la sobrina de Circe, Medea, que es de igual modo conocedora de las virtudes mágicas de las hierbas. Consigue seducirla para atraerla desde la región asiática de la Cólquide hasta Grecia. El viaje transcontinental, de Asia a Europa, de oriente a occidente, también lo había recorrido antes Circe, que ya estará instalada en tierras occidentales del mar de Ausonia cuando Jasón y Medea se encuentren con ella:

En efecto, yo lo sabía, desde que di vueltas en el carro de mi padre Helios, cuando conducía a mi hermana Circe hacia el interior de la tierra occidental y llegamos a la ribera de la península Tirrena; donde aún ahora habita muy lejos, mucho, de la tierra cólquida. (p. 153)

Por tanto, las dos magas, hija y nieta del Sol, son trasladadas en distintos momentos hacia tierras occidentales. García Gual (véase 2011: 131) destaca que la épica de Apolonio tiene como trasfondo el contacto y asimilación de dos culturas que van mezclándose por medio del relato de las hazañas del héroe Jasón, que pasa por lugares de la historiografía mítica cruzados con los viajes de los exploradores del Mar Negro, del Adriático y del Tirreno y de las regiones del ámbar, del hierro o del oro.

Jasón resuelve los ardides tramados por Eetes gracias a la ayuda de los filtros y la magia de Medea. La princesa, enamorada tras recibir el flechazo de Cupido, huye del reino y de la protección de su padre, y sugiere a Jasón el descuartizamiento de su hermano como medio eficaz para detener la persecución de los colcos. En este momento de la épica narrativa entra en juego el elemento sobrenatural con el mandato de Zeus y la condición de purificación exigida a Jasón:

Al propio Zeus, rey de los dioses, le invadió la cólera, ante la enorme resonancia de lo que habían hecho a Apsirto, y decidió que solo regresarían tras haberse purificado de la terrible sangre gracias a las influencias de Circe de Eea, y tras haber padecido mil sufrimientos. (p. 210)

A la intervención divina de Zeus, se suma el elemento fantástico, que resulta parte integrante en la travesía; como muestra de ello, Apolonio da voz al madero de la encina de Dodona con el que está construido el casco de la nave Argo, ensamblado por la diosa Atenea, anticipando con ello la función posterior de Circe:

Pues dijo que no les protegería de los caminos del amplio mar y en las crueles tempestades, a no ser que Circe les dejara purificados del cruel asesinato de Apsirto. Y aconsejaba que Polideuces y Cástor rogaran a los dioses inmortales que les facilitasen los caminos hacia el interior del mar de Ausonia, donde encontrarían a Circe, hija de Perse y de Helios. (p. 211)

El orden de los acontecimientos obedece a la causalidad de una acción particular de Medea, que es el asesinato de su hermano. Circe actúa cuando ha de cumplirse el designio de Zeus, de lo que es portavoz maravilloso el madero de la nave. De manera que la llamada a la acción de Jasón y de Medea, revelada en el instante oportuno por el pedazo de madera, es claramente rebajada en la épica de Apolonio a la escala más popular de cuento maravilloso.

El pasaje en el que ocurre el encuentro entre Jasón, Medea y Circe se desarrolla en el Canto IV. A juicio de Valverde (véase 1989: 243-251), se trata de un pasaje interepisódico que justifica y es consecuencia del anterior, en el que Zeus muestra su cólera y su mandato a Jasón de purificación de sus actos. Pero además del valor



estructural del episodio, Valverde destaca su valor de excursio, dado que Apolonio aprovecha para demorarse en detalles de carácter etiológico relacionados con la geografía mítica, en línea con la estética alejandrina. Sin embargo, las fuentes disponibles procedían de antiguas tradiciones de las que se carecía de datos concretos, como ocurría con el entorno de Circe, que pertenecería a un espacio fantástico e indeterminado de dudosa localización anterior a Homero. Tanto es así que se observan dos tradiciones geográficas al mismo tiempo, mencionadas en los dos pasajes anteriores: una de ellas es la tradición en la que Circe es habitante de Eea, hacia tierras del Este en la Cólquide, y la otra sería la occidental del mar Tirreno. Estos datos dan muestra de la incongruencia y de la ausencia de concreción en la fuente, que quizás tratara de aclarar desde la indeterminación de su origen. La localización en la isla de Eea probablemente fuera extraída del texto homérico, mientras que la Circe más al Oeste estaba ya en Hesíodo.

En el Canto IV, se narra la noche anterior a la llegada de Jasón y Medea, en la que Apolonio describe una pesadilla de Circe, en la que, durante el sueño, se proyecta la imagen de una casa en llamas, cuyo fuego se extingue con la sangre de un crimen reciente que se derrama entre los dedos de sus manos:

Le había parecido en un sueño que sus habitaciones y todos los recintos de su casa se lamentaban llorando con sangre, y que una llamarada devoraba todos sus filtros con los que había encantado a cualquier extranjero que allí llegara. Y fue ella quien apagó la roja llama con la sangre de un crimen, que se escurría por sus manos, y así logró calmar su espantoso terror. Por ello, apenas despuntó la aurora, se había levantado para bañar en las aguas del mar sus trenzas y vestidos. (pp. 213-214)

La narración de las formas distorsionadas transfigura la casa en un objeto con vida, dentro de un espacio onírico compuesto de elementos desplazados de su cotidianeidad. La descripción del sueño genera un escenario de irrealidad y de imágenes que pudieran calificarse de expresionistas, teniendo en cuenta que ocurre durante el transcurso de la pesadilla en la que Apolonio, como narrador instalado en la mente de Circe, describe el homicidio reciente de Apsirto a manos de Medea. Al despertar, Circe acude a la orilla del mar para lavar el cabello y sus vestidos con agua. A través del sueño, Circe es capaz

de vislumbrar hechos ocurridos en el pasado inmediato, de forma que el elemento sobrenatural y la capacidad de anticipar acontecimientos se ven modificados por el de una experiencia humana, de manera que le permite anticipar la llegada de su sobrina Medea. Esta habilidad es una variante respecto de los elementos mágicos que acompañan a la divina y hechicera homérica, lo que puede sugerir una preocupación mayor de Apolonio por la profundización en el espectro psicológico del personaje.

Después de cruzar las regiones de los celtas y de los ligures, protegidos por Hera y por los hijos de Zeus, Cástor y Polideuces, salvadores y protectores de las naves marinas, la expedición alcanza un lugar sagrado:

Rápidamente desde allí cruzaron la cavidad del mar Ausonio teniendo a la vista las costas tirrenas y llegando al famoso puerto de Eea. Allí echaron las amarras de la nave sobre la costa, desde muy cerca. Allí encontraron a Circe que se bañaba la cabeza en las aguas del mar. Porque estaba muy sobresaltada por sus ensueños nocturnos. (p. 213)

El encuentro es visiblemente distinto al homérico, en el que Circe canta y teje; en cambio, el texto de Apolonio se ocupa de dibujar a su personaje sumergido de medio cuerpo, vertiéndose agua sobre la cabeza para eliminar, quizás de manera simbólica, los recuerdos aún presentes del sueño.

Circe es descrita con bestias a su alrededor, pero sin una forma definida; son masas informes que presentan mezclas híbridas, en un estado entre lo humano y lo animal, asemejadas por Apolonio a lo que podrían ser seres primigenios, del tiempo en el que existía el caos, cuando el desorden inicial siguió al periodo de equilibrio natural. Sus figuras hechas de agua y tierra no habían sido enteramente moldeadas por el fuego del sol y el aire. Las partes no tienen una relación definida en el conjunto de la forma, imperfecta y discontinua, aunque mantienen una unidad. Sin embargo, todas ellas deambulan con mansedumbre en torno a su señora:

Bestias, que no eran por su cuerpo ni semejantes del todo a fieras salvajes ni tampoco del todo a hombres, sino que tenían algo de unas y de otros, mezcla de ambas especies, vagaban en pos de ella, reunidas como los rebaños que

agrupados siguen desde los establos a su pastor. Como aquellos otros monstruos, que, formados con miembros mezclados, produjo la tierra por sí sola del fango primordial antes de condensarse bajo el aire muy sediento, y bajo los rayos del sol tan desecador que se apoderó de su humedad. Pero el tiempo distribuyendo los elementos por clases los ordenó. De tal modo aquellos animales de aspecto increíble la seguían, y a los héroes, mientras los contemplaban, les dominaba un inmenso asombro. (p. 214)

Esta forma de metamorfosis indeterminada coincide con la imagen del caos en la cosmogonía de Ovidio (véase *Met.* p. 193 ss.), y antes en Hesíodo (véase *Teo.* p. 34 ss.).<sup>13</sup> La descripción ovidiana se asemeja a la de Apolonio, pero además, el poeta latino menciona la existencia de una entidad (véase *Met.* p. 194) que vendría a cohesionar los elementos en confusión dentro de un orden armónico. En el texto de Apolonio el tiempo es el elemento de orden y de cohesión, bajo la supervisión de Zeus. A su vez, Zeus se halla provisto de la capacidad de otorgar misericordia a los suplicantes, facultad que se extiende a una de las funciones de Circe, en quien Zeus delega.

Cuando Jasón y Medea se dirigen a la morada de Circe, ella conoce ya el motivo de la visita. Apolonio recrea un personaje mitológico que es capaz de penetrar en la mente ajena y de adivinar sus pensamientos con un entendimiento telepático. Tras lo cual, y siguiendo las órdenes de Zeus, purgador de criminales, Circe, como si se tratara de su sacerdotisa, procede a los rituales de purificación de los huéspedes suplicantes. El cerdo, animal que acompaña a Circe homérica y en cuyo cuerpo son transformados los hombres, en la versión alejandrina, en cambio, altera su función a la de objeto de sacrificio. Con su sangre se procede a la ablución de sus manos, a lo que prosigue una serie de libaciones de las que no se da detalle alguno, pero con las que se invoca a Zeus para expurgar el fratricidio. Los restos del sacrificio se llevan fuera del hogar, donde las náyades, una clase de ninfas, se ocupan de ellos; mientras, en el interior, Circe continúa con el ritual para serenar la ira de Zeus y de las Erinias, diosas de los crímenes familiares. El acto de purificación era muy utilizado en la antigüedad (véase Eliade, 1978: 287 ss.). Por lo general, consistía en lavarse las manos y, si no se creía suficiente,

---

<sup>13</sup> Galindo (p. 70) señala las similitudes con las teorías cosmogónicas de Empédocles en las que intervienen los cuatro elementos con los que se fueron creando criaturas híbridas. El proceso finaliza con el orden y la homogeneidad de las especies.

se realizaban aspersiones sobre la cabeza, los pies, en todo el cuerpo y hasta en la ropa que se llevara. Existían también las llamadas purgaciones, que estaban reservadas para los que habían cometido un crimen, un incesto o un adulterio. En ellas el delincuente no podía liberarse a sí mismo, sino que tenía necesidad de acudir a un sacerdote o fármaco que repercutía sobre él las abluciones de sangre. Las purificaciones se denominaban de igual modo abluciones, expiaciones o lustraciones. Al momento de la purificación seguía el de la expiación, consistente en un acto piadoso para evitar cualquier desgracia próxima. Las expiaciones particulares se empleaban para el homicida, que entraba con los ojos bajos y en silencio, en la casa donde se llevaría a efecto la ceremonia. El sacerdote llevaba un lechón u oveja que inmolaba y con el que frotaba con su sangre las manos del culpable, practicando libaciones de vino puro en honor a Zeus Expiador, y de agua-miel para apaciguar a las Furias. Después se arrojaban afuera los restos y se quemaban tortas de harina, sal y agua, en favor del dios suplicante.

Jasón y Medea acudían a Circe en calidad de suplicantes y de huéspedes que acceden a la casa de Circe en silencio, como era costumbre en aquellos que solicitaban expiación:

Medea ocultaba la cara tras sus manos, mientras que Jasón hincó en el suelo la gran espada de fina empuñadura, con la que había matado al hijo de Eetes. Ni una vez levantaron al frente la mirada bajo sus párpados, hasta que se dio cuenta Circe de su fuga pesarosa y de su culpabilidad en un crimen. (p. 215)

Tras la ceremonia de purificación, se produce el diálogo entre tía y sobrina,<sup>14</sup> durante el cual el linaje común se revela por el brillo solar de sus ojos: las dos pertenecen a la familia de Helios -en la saga argonáutica Circe es hermana de Eetes y de Pasífae, por tanto, es tía de Medea-. Se comunican mediante el idioma de la Cólquide, de forma que Jasón, durante el transcurso de la conversación, no entiende qué está ocurriendo, es una simple comparsa a expensas de lo que decidan. El diálogo entre ambas en su lengua añade color local y mayor realismo al encuentro, situando al héroe Jasón en segundo

---

<sup>14</sup> Otros ejemplos de purificaciones en la literatura clásica se dan en Heródoto (*Historia*, I, 34 ss.), en la historia de Creso y su hijo Atis; la purificación con las manos en la *Odisea* (IV 369); Telémaco en casa de Agamenón (IV 47-54); la misma Circe (X 359-370). Ejemplos de purificaciones los ofrece Ovidio en *Fastos* (véase pp. 154-158), donde explica el carácter purificador del mes de febrero. Desde la incredulidad, marcada por la ironía y el racionalismo, Ovidio menciona algunos de los homicidios ocurridos, cuyos culpables quedaron absueltos tras el rito purificador.

plano de una escena protagonizada por mujeres. La hija de Eetes cuenta a su tía Circe los hechos acaecidos desde su huida del reino, a excepción de la muerte de su hermano. Pero Circe conoce el crimen que había cometido y toma la decisión de expulsarlos de su casa tras el acto de purificación. Apolonio marca la comunicación existente entre ellas por dos vías: la telepática, compartida por tía y sobrina, y la del idioma de la Cólquide, común a las dos. La primera de las vías, en mi opinión, indica el vínculo de sangre y de los poderes especiales, compartidos por parentesco, diferentes a los de las hierbas y la varita mágica. El potencial de la mente humana desplaza a los instrumentos mágicos. La segunda vía facilita muestras del racionalismo en el que se desenvuelva la escena.

En relación a este episodio, el estoico Heráclito, en su texto *Alegorías de Homero*, explica el motivo por el cual Homero honra al dios Hermes, al que Heráclito alegoriza en la razón de dos formas, como una divinidad ctónica y como una divinidad del cielo:

Porque hay dos clases de lenguaje: los filósofos llaman a uno interior, y al otro, exteriorizado. Este es el que explicita nuestros pensamientos recónditos, y el primero permanece oculto en lo profundo de nuestro pecho. Dicen que la divinidad utiliza este último lenguaje; los dioses, que, por otra parte, no carecen de nada, usan complacidos esta única voz. Por esta razón, Homero llama ctónico al lenguaje interior, pues es invisible y permanece cubierto de tinieblas en el fondo de la mente; y el lenguaje exteriorizado, como se percibe desde lejos, lo ha situado en el cielo. (p. 142)

El personaje de Circe no transforma hombres en cerdos en la versión alejandrina, sino que purifica mediante abluciones a aquellos suplicantes que acuden a ella por orden del dios olímpico. Es decir, de un estado anómalo producido por un delito de sangre, Circe procede a limpiar su falta y a devolverlos depurados mediante el perdón al momento anterior, de modo que así recuperan el equilibrio y lavan su error. El trasfondo popular de la Circe homérica se modifica por otras motivaciones de tipo religioso, en las que entran en juego elementos como la muestra de expiación por la culpa y el perdón, mediante la purificación. La tragedia *Edipo Rey* de Sófocles trata sobre ciertas condiciones de impureza y sobre el significado atribuido por la sociedad griega. En este sentido, Apolo es el dios purificador por excelencia, pues hubo de purificarse después de dar muerte a Pitón. Gracias a Apolo pudo hacerse perdonar Orestes del crimen de

matricidio. En la tragedia de Esquilo, *Euménides* (véase vv. 681 ss.) la mancha del crimen queda lavada mediante el sacrificio de un cerdo. Esquilo deja ver el sentido religioso de la absolución de Orestes. El final del episodio de Circe se reduce a una pseudo-profecía, en la que anticipa las supuestas dificultades que opondrá Eetes, que bien pueden ser consideradas como una reacción lógica ante el asesinato de su hijo Apsirto.

### **3.1.2. Alejandra de Licofrón**

Existe escasa información acerca de Licofrón, los datos conocidos corresponden al apartado recogido en la Suda, en donde se le describe como filólogo integrante de un grupo de siete autores de tragedias hacia el año 285 a. C. en Alejandría y autor de un oscuro poema, *Alejandra* (véase Fernández-Galiano, 1987: 9-10). La composición de Licofrón cuenta la destrucción de Troya y las penalidades de los griegos en su camino de vuelta. Aprovechando la capacidad de Casandra para conocer el futuro, construye un relato proléptico y heterodiegético, bien distinto a la narración homérica. Al comienzo del relato el guardián cuenta lo que oye decir a Casandra, que se halla encerrada por Príamo para evitar extender el miedo de la profecía sobre la futura destrucción de Troya y de la expedición aquea. El mismo soldado, además, inicia y finaliza la narración de los hechos, aportando al texto una estructura circular; hechos de los cuales es testigo de oído, por lo que se pudiera restar verosimilitud al mensaje agorero de la sacerdotisa de Apolo.

Se sabe que en la épica el episodio de Circe está enmarcado dentro de la narración de los acontecimientos que cuenta Ulises ante el rey Alcínoo. Se trata de un narrador homodiegético porque cuenta el pasado de sus propias hazañas. En cambio, Casandra predice lo que acontecerá a toda la expedición griega, es decir, para contar los hechos se sitúa en el hipotético futuro, en el de la destrucción de Troya, y desde ahí construye la historia en orden cronológico. El orden de los sucesos se dispone de forma lineal y sucesiva. La arquitectura del poema, en relación con el orden temporal del relato, elimina la posibilidad del relato del pasado. Licofrón, pues, emplea la profecía como recurso estructurante, empleando para ello la cualidad sobrenatural del personaje, lo que posibilita este marco temporal, ampliando la mirada y alargando el arco de referencia

temporal dentro de esa profecía-marco, donde Casandra inserta el relato del encuentro entre Circe y Ulises.

En la relación habitual entre Ulises y Circe, el papel de guía de la maga es de suma importancia, porque la maga encauza sus pasos al Hades y anticipa episodios que el itacense habrá de salvar. Uno de los cambios que acomete Licofrón atañe al momento del descenso del griego en el poema homérico, puesto que sí mantiene la bajada, el encuentro con los difuntos y el regreso. Sin embargo, el final de sus aventuras coincide con el de su muerte. Declara que Ulises vuelve al Hades tras haber experimentado numerosas penalidades, sin haber tenido un solo día tranquilo en su vida:

Y así él, tras soportar tal cúmulo de penas,  
al Hades implacable llegará nuevamente  
sin que jamás su vida de un día feliz goce. (vv. 812-814)

Así, el mundo de las sombras al que Circe daba acceso, es, en el relato de Licofrón, un lugar del que ya no existe retorno posible. Respecto al poema, Boitani hace la siguiente reflexión:

El centro del círculo que Odiseo cerraba tras veinte años de guerra y de aventuras era Ítaca; ahora, en el centro del círculo que describe la segunda fase de su vida se encuentra el mundo de los muertos. Al mismo tiempo, el héroe “circular” se convierte en un Ulises “lineal”, cuyo *telos* definitivo es el Hades. (p. 33)

La función del espacio mítico sufre también modificación, puesto que el Hades, que es el lugar a donde viaja Ulises y de donde retorna con el apoyo de Circe, en realidad es el lugar desde donde sale y al que llega de nuevo, es decir, origen y final de sus días.

Licofrón, en cierto modo, simplifica los detalles sobre el episodio del mito, en cambio, centra su atención en el poder metamórfico. Las aventuras odiseicas versionadas por Licofrón se enmarcan dentro del mensaje oracular, que expresa mediante el uso de la perífrasis y la metáfora:

¿A qué serpiente no contemplará cuando ella  
mezcle la harina y drogas que a los hombres transformen  
en bestias lamentables? Ellos, infortunados,  
llorando por sus males ronzarán en pocilgas  
granos y orujo de uva mezclado con forraje  
mientras a él le preserve de daño la raíz  
del moly y la presencia y aparición divinas  
del Tricéfalo y Fedro, del Ctaro y Nonacriata. (vv. 673-680)

El lenguaje y los giros utilizados se sirven del imaginario animal para comparar a Circe, a la que no se menciona, con una serpiente. Sería necesario el conocimiento de la *Odisea* para poder seguir la lectura del poema. El trasfondo moral proyectado desde el enfrentamiento entre vicio y virtud se mantienen tras el velo de las figuras retóricas, aunque el encuentro amoroso no tiene cabida en esta reducida versión. La metamorfosis animal prolifera a lo largo del texto, y hace del poema un verdadero bestiario que traslada los acontecimientos a un espacio irreal de fantasía.

### **3.1.3. *Las Argonáuticas* de Valerio Flaco**

La obra del autor latino está inspirada en el poema épico del poeta alejandrino Apolonio de Rodas. Valerio Flaco pertenece al periodo de la literatura latina del siglo I del Imperio, momento de la literatura en el que se da importancia a la sentimentalidad, un rasgo ya presente en los poetas alejandrinos. Por otro lado, y como característica presente en el texto de Valerio, Lucano había dado un paso relevante en la categoría asignada al hombre como eje central de la épica en detrimento de la presencia divina (véase López, 1996: 8-9).

Valerio se preocupa por desplazar la aparición de Circe a un momento anterior a la huida de Medea y Jasón de la Cólquide de Eetes y al descuartizamiento de Apsirto. Por tanto, el papel de Circe es incompatible con la escena de purificación, comentada previamente. Valerio se fija en la fuente modélica, pero varía el episodio de acuerdo a sus propósitos creativos. Una vez que los argonautas alcanzan el reino de Eetes, Medea conoce a Jasón y se despierta su interés por él. Sin embargo, el amor no sucede manera inmediata, como ocurría con la acción de Cupido en la versión de Apolonio. En la épica



de Apolonio, Venus envía a Eros para insuflar el amor en Medea, que ocurre tan rápido como tarda en herir el flechazo (véase pp. 147-148; pp. 152-153). En la *Eneida* (véase I 687-688), Venus envía instrucciones a Cupido que, bajo la figura de Ascanio, despierta el amor y la ternura de Dido. En cambio, para Valerio Flaco, Circe es el medio elegido por Venus, a instancias de Juno, para lograr doblegar la voluntad de la princesa y hacer que se enamore de Jasón. Valerio aprovecha esta circunstancia para amplificar, respecto de la versión alejandrina, el instante en que Medea se enamora de Jasón en la escena que tiene lugar en el Libro VII (véase pp. 251-258).

En *Las Argonáuticas*, Venus adopta el aspecto y el ropaje de Circe, con el objeto mágico de la maga y engalanada de bonitos bordados: “Y he aquí que Venus de pronto se sentó sobre su lecho, cambiado que hubo su aspecto de diosa y adoptando la figura de Circe, la Titánida, con sus bordados vestidos y su vara mágica.” (p. 251). Medea observa su figura como si fuera producto de un sueño. Se inicia, entonces, un diálogo entre tía y sobrina, en el que Valerio decide mantener el recurso de la magia, aunque mediante un juego de identidades, dentro del cual Circe no es sujeto, sino objeto de transformación. La fórmula del juego de indentidades y la transformación es afín y deudora de la obra ovidiana *Metamorfosis* que, como se sabe, se sirve de la transformación como hilo conductor. Por otro lado, Cupido va perdiendo terreno en la versión de Valerio, que da más relevancia al lado psicológico del amor y a la capacidad de persuasión para conseguir el amor de Medea.

Medea pregunta los motivos de la vuelta de Circe a la Cólquide, después de haber sido raptada por unas serpientes aladas (véase p. 248). En este punto de la narración, Valerio Flaco sigue la fuente de Apolonio de Rodas (véase p. 153) en cuanto a la transferencia del mito desde la geografía asiática a la occidental italiana, aunque introduce la variación de las serpientes en el carro de Helios. En la versión latina el traslado queda muy lejos de ser forzado, porque Circe prestigia su nueva ciudadanía y desprestigia la Cólquide asiática para tratar de convencer a Medea de las ventajas de un futuro enlace con el extranjero griego Jasón. El tono más fantástico de la versión alejandrina contrasta con la epopeya romana, donde en el Libro VII se subraya el aspecto legal de pertenencia a un linaje integrante de una sociedad superior:

Tú eres ahora la única causa de mi regreso; vengo sabedora ya hace tiempo de tu juventud; ahórrate las quejas y no me reproches que yo haya seguido mejor suerte. En verdad (para hacer una valoración exacta de los dones de los dioses), sábetelo que este mundo es común a todos los seres vivos y comunes también los dioses. Por lo tanto, has de llamar patria todo lo que el sol recorre desde su salida hasta el ocaso y no nos obligues a estar encerradas siempre, querida hija, en esta fría región. Me está legalmente permitido, y también a ti, dejar a estos colcos nada cómodos. Ahora yo soy la esposa real del ausonio Pico y allí no me causan ningún temor los campos con flamígeros toros; es más, estás viendo en mí a la señora del mar de Toscana. (pp. 251-252)

Circe trata de seducir a su sobrina con un argumento de trasfondo y de raigambre estoica, esto es, la idea cosmopolita de que la patria es el mundo y que el ser humano es ciudadano del universo.<sup>15</sup> En la trama épica de Valerio, Circe desenvuelve sus acciones en el mundo romano del interior de la región Toscana. Circe convence a la doncella de origen asiático de que se abra al mundo exterior, lo que pudiera bien referirse, de manera paralela, a la apertura de Oriente a la civilización mediterránea (véase López, 1996: 34-35). El tiempo que rige los acontecimientos es en el que las divinidades, y también los héroes, forman parte de un todo, aunque el recurso divinio es rebajado, tal y como proponía Lucano en su *Farsalia*. A diferencia de Lucano, Valerio emplea las desavenencias propias del modelo épico con el enfrentamiento asiático entre Perses y Eetes, que es el reflejo de la época racionalista y de desencanto humano por la lucha fraternal.

Juno se alinea con Jasón, en la lucha contra el rey Eetes, el hijo del Sol; recurre a Venus y, esta, a Circe para enamorar a Medea. El estudio de Consuelo Iglesias y Álvarez Morán (2015) recopila varios ejemplos del panorama épico latino en los que las diosas toman un lugar importante. En este caso, actúa una cadena de tres divinidades femeninas encargadas de hacer rectificar el amor de una cuarta. La epopeya latina de Valerio es una muestra más del protagonismo que corresponde a los personajes femeninos. El autor ha confiado el peso de la narración a mujeres partiendo de la épica arcaica hasta la flavia, en la que se presta atención a la epopeya de signo histórico

---

<sup>15</sup> El mensaje tiene un trasfondo estoico del que existen múltiples ejemplos en la literatura latina como, por ejemplo, los aportados por Séneca en *Epist.* 28, 4 o en *Ad Helv.* 8, 5-6.

nacional en convivencia con la mitología. El resultado de sus acciones y el logro de la misión alteran el signo de la epopeya, que finalmente se decanta hacia el lado griego. El amor, dirigido claramente por mujeres, es clave fundamental para el final y a él, al tema del amor, está supeditado el desenlace, que resulta coincidente y compartido con la épica alejandrina de Apolonio.

En el transcurso del Libro VII, Medea recurre a la varita de Circe para calmar la pasión que impide su sueño (véase p. 252). El efecto maravilloso de la varita adormece a Medea y facilita su cambio de pensamiento, que va siendo encauzado con el poder de las palabras. Se ha considerado como precedente modélico del personaje Venus-Circe con Medea, la pareja Calcíope con Medea (véase *Arg.* pp. 165-167), y la complicidad de la hermana de Dido, Ana (véase *Aen.* IV 9-53) como partícipes activos respectivos (véase Galindo, p. 199).

En el Libro VII, Circe continúa embaucando a su sobrina con una historia inventada sobre Jasón en la que los dioses lo han abandonado y pide a Circe, a quien supuestamente Jasón ha confundido con una sirvienta de Medea, que su señora le ayude ante este peligro, porque las diosas le han dado la espalda y solo le queda la esperanza de salvarse gracias a la princesa:

Cuando hace poco venía volando hacia ti desde las costas de Hesperia, por azar distingo una nave a punto de zarpar del borde de la costa, una nave tal que mi isla, que detiene hasta ahora a todos los navegantes, nunca querría dejar zarpar de su puerto. Allí, uno que a mí me pareció más hermoso (...) (p. 253)

La maga, en su etapa asiática, atrapaba a los marineros que fondeaban en su isla, como en el caso de la embarcación del atractivo Jasón. Valerio prescinde de la mutación animal o de la bajada al inframundo, pero dota a Circe de la capacidad fantástica de desplazarse por el aire. Como lo hace Circe, en la *Metamorfosis*, en el episodio de Escila, que se comentará en el apartado correspondiente.

La elocuencia del discurso de Circe hace efecto sobre Medea, el amor es fruto de un proceso de persuasión que incide de manera directa en la psicología de la joven. Venus, finalmente, consigue su victoria, a diferencia de la versión de Apolonio de Rodas, en la

que Cupido se encarga de herir con una flecha y enamorar a la doncella. Pierde eficacia, pues, la acción divina y gana terreno la elocuencia y la elaboración del discurso, lo que conduce al cambio interno de la joven, una transformación emocional motivada por la elección de Valerio Flaco de camuflar a Venus en Circe. Se identifican en Circe al menos varias influencias: la fuente alejandrina, el modelo épico virgiliano, un cierto trasfondo ideológico estoico y la impronta ovidiana de *Metamorfosis*. A ello se suma la importancia dada al papel de los mitos femeninos con los que se hila el argumento del poema de Valerio.

#### **3.1.4. Argonáuticas órficas**

El siguiente poema que vamos a tratar dentro de la cadena de transmisión clásica es *Argonáuticas órficas*, de autor anónimo y de difícil datación. Está compuesto seis o siete siglos después del texto de Apolonio, aunque se ha considerado de inferior calidad y de menor altura literaria. El nombre de Orfeo tenía diversas referencias dentro de la cultura griega, donde existía memoria de un Orfeo poeta arcaico, muy anterior a Homero y a Hesíodo. Pero la tradición de poemas órficos que ha llegado es de época tardía y de fragmentos que se remontan al siglo VI a. C (véase Valverde, 1993: 7). El texto cuenta de nuevo las aventuras de Jasón y los argonautas, aunque, en esta ocasión, es Orfeo el que narra en primera persona como testigo de la acción, al igual que hiciera Ulises en la *Odisea*, las hazañas de los navegantes. Su interlocutor es Museo, pero no interviene en ningún momento de la narración para dar réplica, de modo que el efecto es el de un monólogo. La epopeya órfica presenta algunas variantes respecto al relato de Circe, empezando por la reducción a la que se ve sometido, puesto que se concentra en menos de dos páginas.

En las *Argonáuticas órficas* los navegantes de la expedición sufren los avatares de una tormenta, tras lo cual consiguen llegar a tierras de Circe: “Al tercer día llegamos a la mansión de Circe, a la tierra baldía de Linceo y a las viviendas cercadas por el mar.” (p. 140). La localización geográfica mencionada es en un lugar denominado Linceo:

Y, al ponerse en marcha, inmediatamente les salió de frente la doncella, hija del Sol, de la misma raza que el magnánimo Eetes. Circe la llaman su madre Astérope e Hiperión, el que ve de lejos. Rápidamente se acercó a la nave y todos

se asombraron, como era de esperar, al contemplarla, pues desde su cabeza sus cabellos flotaban semejantes a rayos de fuego. Brillaba su hermoso rostro y un hálito de fuego resplandecía de su persona. (p. 140)

La genealogía más habitual de Circe resulta en este testimonio alterada, siendo su antepasado materno Astérope. El texto mantiene la tradición de origen asiático de la familia de Eetes, pero degrada su condición divina a la de una doncella. La descripción de los cabellos, el rostro y el cuerpo relacionado con el elemento ígneo, establece una relación con el parentesco solar. La intervención de Circe se reduce al diálogo con Medea:

Pero, cuando Circe contempló con sus ojos a Medea (cubierta con un velo, se había tapado, por pudor, las mejillas con su vestido, pues el pálido, pues el pálido dolor oprimía su corazón), compadeciéndose de ella, la interpeló y le dijo: “Oh desdichada, ¿por qué te ha impuesto Cipris tal sino? Pues, sin duda, no os habéis olvidado de los desatinos que habéis cometido, antes de llegar a mi isla, respecto a tu anciano padre y a tu hermano, al que disteis espantosa muerte. Porque si os mantenéis indiferentes ante vuestras maldades sin purificar, no creo que os acerquéis a vuestra patria, hasta que lavéis vuestro crimen con las divinas y puras prácticas de Orfeo, en las riberas de Málea. Pues la ley de mi casa no permite que lleguen a ella personas pendientes de una expiación. Sin duda vosotras estáis contaminados por una mancha que impone esa exigencia. Mas, al punto, propicia, os enviaré como presentes de hospitalidad, para vuestra provisión, alimentos, vino dulce y abundante carne, además. Así habló y se retiró volando, y en medio de la nave se hallaban preparadas vasijas de comida y bebida. (pp. 140-141)

Tal y como indica Circe a Medea, esta debe dirigirse en busca de Orfeo para lavar su mancha del crimen de su hermano, quedando la función de la maga únicamente en la de transmisora del mandato de purificación. El ritual de purificación de Jasón y Medea, que veíamos en Apolonio de Rodas realizado por la diosa hacia la mitad de la travesía (véase p. 213), es oficiado, en este caso, por Orfeo en los últimos versos del texto (véase pp. 146-147). Tras las instrucciones dadas, Circe expulsa inmediatamente a los visitantes suministrándoles alimentos para su siguiente etapa y, a continuación, de

manera fabulosa, sale volando; un efecto fantástico que sí comparte con la Circe de Valerio Flaco.

El episodio final trata de la expiación a cargo de Orfeo mediante la purgación del crimen. Orfeo recuerda entonces las palabras con las que Circe había determinado la celebración del ritual. Solo con la consumación del acto de purificación los navegantes pueden seguir adelante con la expedición. No hay detalles del ceremonial, tan solo sabemos que es Orfeo el que supervisa y valida la ceremonia. Por obra del Destino han de pasar por la isla Malea, satisfacer a Zeus con el sacrificio expiatorio y acabar con la persecución de las Erinias, lavando así la mancha por el crimen cometido (véase vv. 1360-1369). En este punto se puede observar el intercambio de papeles entre la saga argonáutica y la órfica, dentro de la cual Circe ordena el desempeño de la tarea, sin la cual, el viaje hubiera perdido su efectividad, mientras que Orfeo toma el lugar de Circe en la celebración del ritual.

### **3.1.5. *Eneida* de Virgilio**

Virgilio se ocupa de una realización del mito distinta respecto de la tradición épica precedente. El argumento difiere, al menos en su tema central, así como las situaciones y los personajes (véase Cristóbal, 2000). El viaje de Eneas abarca el tiempo que va desde la destrucción de Troya hasta la fundación y asentamiento en la región del Lacio (véase Cristóbal, 1993: 59-72; Horsfall, pp. 12-24). Los avatares de la guerra, con ecos homéricos, son acogidos y recreados, pero bajo la forma de la memoria de un pasado ya lejano. El viaje del héroe latino se configura sobre unas bases ideológicas, la de la construcción de la nación romana (véase VIII 314-379). En esa travesía, Eneas tendrá que evitar el paso por la isla de Circe, la de Homero, en busca del nuevo horizonte en el que la Circe, la de Virgilio, tendrá un lugar apreciado en el panteón de la nueva realeza romana. Por tanto, el pasado y el futuro serán el marco de referencia temporal de recreación del mito. La deuda con Homero era algo reconocido por Macrobio en el Libro VI de sus *Saturnales*, de forma que la *Odisea* funcionaría como intertexto principal de la *Eneida*.<sup>16</sup> Sus comentarios perfilan el dibujo del personaje de Circe virgiliano, que acoge rasgos del modelo griego, de Circe y de Calipso. Por otro lado, se

---

<sup>16</sup> Esta consideración la menciona Cristóbal (véase 1994: 495), citando a Gennaro D'Ippolito en uno de sus artículos de la *Enciclopedia Virgiliana*: “Odisea”, IV, Roma (véase 1988: 821-826).

tratará de observar cómo la Circe homérica transmite, a su vez, características que confluyen en las figuras de Dido y la Sibila.

La *Eneida* trata una epopeya etiológica, desde sus inicios, porque el poema entero está planteado como una indagación sobre los remotos orígenes de la Urbe imperial, como una etiología de la fundación providencial del pueblo romano, según indica el profesor Cristóbal:

No obstante, Roma es ya un proyecto del destino al que intermitentemente se alude a lo largo de la epopeya; el propio héroe tiene visiones y promesas acerca de esta realidad venidera que, por designio de los dioses, será consecuencia de sus hechos: así, concretamente, las revelaciones de Anquises en el Hades o los relieves del escudo que su madre le regala, sin contar las múltiples profecías y envíos que se le hacen rumbo a una tierra de promisión situada en Occidente. (1993: 59)

En los primeros versos de la *Eneida*, Virgilio declara la intención de su poema: canta a la guerra y al primer héroe que llegó desde las ruinas de Troya hasta Italia:

Mucho sufrió en la guerra antes de que fundase la ciudad  
Y asentase en el Lacio sus Penates, de donde viene la nación latina  
Y la nobleza de Alba y los baluartes de la excelsa Roma. (I 5-7)

Y, seguidamente, solicita la inspiración de la musa para que le recuerde las causas de los acontecimientos: “Dime las causas, Musa;” (I 8). Por tanto, desde los primeros versos se explicita la intención y el sentido del texto, basado en la causalidad de los acontecimientos. Virgilio establece un vínculo entre la narrativa mítica y las digresiones proféticas orientadas a la explicación de los orígenes romanos, que se van jalando a lo largo de la obra, anticipando las acciones futuras. En *Aen.* III 386, Héleno aconseja a Eneas que rodee la isla de Circe. Se trata de un recurso estructurante con el que anticipa las etapas y las dificultades por las que ha de pasar Eneas antes de cumplir con su destino. En esta fase viajera, Eneas, al igual que Ulises, se encamina por mar hacia el final de su trayecto. Para el griego es la culminación de una larga ausencia, en cambio, para Eneas es el punto de partida que da comienzo el asentamiento en la tierra

anunciada; son héroes con sentidos opuestos en su caminar, uno es el que vuelve y el otro, Eneas, el que va hacia el futuro. En esta ida hacia el Lacio, Circe es un obstáculo pasivo a salvar, es decir, la maga no ofrece un peligro real, a no ser que exista un enfrentamiento directo con ella, y así lo indica el adivino Héleno:

(...) Ante todo esa Italia  
que crees al alcance de tu mano, a cuyos puertos próximos,  
ignorante de ti intentas arribar,  
te la separa un largo estrecho inaccesible al hilo de luengas tierras.  
Y has de combar tus remos en las ondas trinacrias  
y surcar con tus naves el llano del salado mar ausonio.  
Y bordear los lagos infernales y la isla de Circe, la de Cólquida,  
primero que consigas hallar tierra segura en que fundar tu ciudad. (III 380-387)

Como se ha visto en el apartado dedicado a la *Odisea*, Circe es personaje de contrastes, que interactúa con otros héroes, causa terror, seduce a los marineros, trata de engañarlos y hechizarlos con sus filtros y la varita. Se establece una red de relaciones en la que se revela parte de sus características prosopopéyicas. Los contrastes marcan su poder de seducción, el amor y la metamorfosis; todo ello junto a su actuación de guía construye su complejidad de carácter. Ahora bien, en la *Eneida*, estos elementos se ven desplazados, pues Circe es, desde su inicio en la narrativa virgiliana, objeto mismo de una profecía de Héleno, en la que Circe carece de participación activa alguna. Es vista como un obstáculo y como tal hay que evitarla, porque su faceta de guía y de ayudante ha sido trasladada de la *Odisea* a la *Eneida*, y en este poema a la Sibila de Cumas, que se trata de otro personaje femenino sagrado depositario de ciertos elementos de la Circe odiseica, como su orientación hacia el apropiamiento de una sabiduría adquirida en el ultramundo.

El sustento ideológico, por otro lado, es diferente también, pues si en la obra de Homero, de trasfondo más popular, Ulises, ya en los primeros hexámetros, pretende el descubrimiento de nuevas tierras y sus gentes con el deseo de satisfacer su curiosidad; el héroe troyano, en cambio, encamina su rumbo hacia el inicio prometedor de un espacio donde asentar las bases de una sociedad en expansión. La Circe de Virgilio carece de voz, y aún menos de poder profético, aunque Virgilio sí le concede presencia y valor,



pero dentro del nuevo orden romano institucional, a diferencia, por ejemplo, del lugar cosmológico en el que Hesíodo destinaba a la diosa en la Edad de los Héroes. Sin embargo, Circe, a pesar de estar privada de voz propia, sustenta puesto de prestigio, como se verá, porque el objetivo de la epopeya obedece a un orden hegemónico. Es decir, con el fin de la leyenda troyana comienza la realidad de la historia romana, de la que Circe forma parte.

Circe se menciona en el Libro III, como se ha visto en la profecía de Héleno, dentro de la etapa viajera de Eneas hacia el Lacio, y a lo largo del Libro VII, donde da comienzo el conflicto bélico con Turno. El Libro VII trataría de un nuevo comienzo que contrasta con los hechos acontecidos hasta ahora que se habían centrado en el viaje de Eneas hasta la región del Lacio. El estudio de Segal (véase p. 431) considera que el alejamiento consciente de Eneas al pasar por la isla es anticipo de la amenaza que encarna Circe y de la posterior victoria de Eneas ante Turno: “Circe at the beginning poses the threat of human brutalization which is to hang over both Aeneas’s victory and Turnus’s defeat”. Es una franja de espacio de transición previa al combate con Turno.

Por otro lado, el paso por la morada de Circe se desarrolla después de haber dado sepultura a la nodriza de Eneas, Cayeta, y antes de que el héroe troyano penetre en el río Tíber que da acceso a la tierra prometida por el oráculo. Según indica Macrobio (véase p. 303 ss), el acceso al umbral de Italia por el río era una forma de entrar purificado y poder realizar sacrificios posteriores. En la *Eneida* (véase II 719-720), Eneas pide a Anquises que guarde los penates patrios y los objetos sagrados, a los que tendrá acceso solo después de haberse purificado de la guerra en las corrientes de un río. El acto de purificación a los dioses celestes se realiza con abluciones corporales parciales de la cabeza y las manos. La purificación obedece a un acto requerido para cumplir con el objetivo fundacional. La exigencia ritual recuerda la expiación de Medea y su purificación con la ayuda de su tía Circe, que en su encuentro se halla sumergida en el agua lavándose la cabeza y las manos. El episodio de la épica de Apolonio, Medea es perdonada por el dios griego Zeus en un acto de reconocimiento y asimilación de la cultura asiática por la europea.

La descripción de la morada de Circe también es objeto de atención para Macrobio a lo largo del Libro V (véase p. 439 y p. 456) que compara y observa algunos de los

prestamos que emplea Virgilio para construir su épica, que tomó la peregrinación de Ulises de la *Odisea* y las batallas de la *Ilíada*. El Libro VII de la *Eneida* correspondería a la parte guerrera, y es en este apartado donde entra en juego Circe. Para Macrobio algunos rasgos de la Calipso homérica son absorbidos por la Circe virgiliana. En efecto, con los siguientes versos describe Virgilio la llegada a las costas de Circe:<sup>17</sup>

Son costeadas las orillas vecinas a la tierra de Circe,  
donde la rica hija del Sol hace resonar con su continuo canto  
los bosques inaccesibles y en su soberbio palacio  
quema oloroso cedro para iluminar la noche,  
mientras recorre las sutiles telas con la móvil lanzadera. (VII 10-14)

Y en *Odisea* se decía así de Calipso:

Anduvo, hasta que llegó a la gran caverna en la que habitaba  
la ninfa de lindas trenzas, diosa terrible, dotada de voz.  
Un gran fuego ardía en el hogar y de lejos un olor  
de quebradizo cedro e incienso olía por la isla, mientras ardían.  
Dentro, Calipso, cantando con hermosa voz,  
trabajaba en el telar y tejía con lanzadera de oro. (V 57-62)

Interesa el recurso de la descripción reelaborada de Virgilio de la diosa Calipso para el pasaje de Circe. El poeta mantuano incluye la oscuridad de la noche del bosque frente a la caverna de la ninfa, algo que no estaba en la descripción odiseica. Mantiene el palacio, el telar, el canto y el incienso del cedro. Se trataría de una Circe en contaminación con Calipso, en la que se inspira el poeta en primera instancia. La siguiente traducción de hexámetros virgilianos recupera la imagen espantosa de Circe y de la metamorfosis animal:

Desde allí se escuchan gemidos furiosos de leones  
que rehúsan las cadenas y rugen hasta avanzada la noche;  
jabalíes y osos que se enfurecen en sus establos,

---

<sup>17</sup> Las traducciones de los pasajes de la *Eneida* y de la *Odisea* con los que se realiza el cotejo de los personajes de Circe y de Calipso pertenecen a la edición de *Saturnales* de Macrobio.

y formas de grandes lobos que aúllan:  
de aspecto humano Circe, diosa cruel, con hierbas poderosas  
los había convertido en rostros y cuerpos de fieras. (VII 15-20)

Mientras que en *Odisea*:

Encontraron en un valle la morada de Circe,  
edificada con piedras pulidas, en lugar abierto;  
a su alrededor había lobos montaraces y leones,  
a los que había hechizado dándoles brebajes maléficos. (X 210-213)

Virgilio destaca el entorno de Circe como el de un espacio horrible, con gemidos, rugidos, cadenas. Las fieras, antes hombres, están encadenadas en el interior de la prisión de su cuerpo. La imagen contrasta con la mansedumbre de las bestias del paisaje integrado por elementos amenos del episodio homérico. El paso tiene lugar antes de la purificación de Eneas en el Tíber. Eneas ha dejado atrás las cenizas de Troya y consigue desembarcar donde le espera la etapa bélica anterior a la consolidación del Lacio bajo su mando. Se trata de un punto y seguido que se inicia con una nueva invocación a Érato, en la que Virgilio canta a la musa como si de un nuevo comienzo se tratara: “Ahora voy a contar quiénes eran los reyes y los remotos hechos (...) Y evocaré el comienzo de la primera lucha” (VII 37-40). En esta parte relata la formación primera del antiguo Lacio, las guerras y las batallas que dieron lugar a la jerarquía de sus príncipes:

El rey Latino, anciano ya, seguía gobernando  
en larga paz plácidamente campos y ciudades.  
Nació, según es fama, de Fauno y de la ninfa laurente Marica.  
Fauno fue hijo de Pico y este se envanecía de tenerte por padre a ti Saturno. (VII 45-48)

Eneas envía una embajada ante el rey Latino que tiene lugar en el palacio laurente de Pico. En el interior de sus columnas se celebran sacrificios y el senado toma decisiones; es un espacio político y religioso a la vez, en donde se erigen las figuras talladas en cedro de los ilustres antepasados:

Estaba allí sentado el mismo Pico, el domador de potros, en su mano  
el bastón augural de Quirino, ceñido de su parvo capote,  
portaba en su izquierda el escudo sagrado. El mismo Pico,  
a quien su esposa Circe un día, arrebatada de pasión, golpeándole con su áurea  
vara,  
había transformado en ave con filtros venenosos  
y esparcidos variados colores por sus alas. (VII 187-191)

Las estatuas representan los primeros reyes y reinas, y entre ellas se alza la imagen de Circe, a la que Virgilio hace esposa de Pico. Circe, según cuenta Virgilio, enloquecida de pasión por su esposo Pico, lo convierte con su vara y con sus filtros venenosos en pájaro de vivos colores: “El mismo Pico, a quien su esposa Circe un día, arrebatada de pasión, golpeándole con su áurea vara, / había transformado en ave con filtros venenosos / y esparcido variados colores por sus alas.” (VII 189-191). Esta versión difiere de la que conocemos por Ovidio, en la que se cuenta el amor de Pico por Canente, el rechazo que recibe Circe y la venganza posterior con la metamorfosis. En la épica, Virgilio hace a Circe esposa de Pico, quien a su vez es hijo de Saturno, padre de Fauno y abuelo de Latino, con cuya hija, Lavinia, se casará Eneas. Es decir, Circe se encuentra en la línea sucesoria del linaje ausonio, siendo la bisabuela paterna de Lavinia. Cabe señalar, sin embargo, respecto a la genealogía de Circe, que Virgilio menciona al menos tres tradiciones al respecto. En el Libro III, Héleno se refiere a una Circe asiática, al mencionar su ascendencia colca. Héleno quizás trate de concretar a Eneas la identidad de la diosa y el emplazamiento de la isla que ha de salvar. Sin embargo, como se puede observar en el interior del palacio, Eneas presta atención a la estatua de Pico, como esposo de Circe. Pero, en XII 164, Virgilio emplea la genealogía de Hesíodo, haciendo a Latino nieto del Sol e hijo de Circe, lo que podría tratarse de una incoherencia,<sup>18</sup> quizá debida al inacabamiento de la *Eneida* y a su consiguiente necesidad de una revisión última, que eliminaría este tipo de datos incongruentes.

En la recepción de palacio, Ilioneo entrega a Latino el vaso de oro de Anquises, y el cetro de Príamo. A cambio, el rey laurente obsequia con varios caballos a Eneas. Latino

---

<sup>18</sup> La posibilidad de que existan incongruencias en la *Eneida* ha sido tratada por Cristóbal, en lo relativo a Latino (véase 1999: 27-44).

sigue el mensaje oracular que le vaticina la llegada de un extranjero con el que casará a su hija, cuyo matrimonio será motivo de triunfos y alzará el nombre del Lacio a lo más alto:

Son de raza celeste –resopla su nariz vaharadas de fuego-,  
de la sangre de aquellos bastardos que logró la astuta Circe  
cruzando con su yegua los mismos garañones  
que hurtó a su padre el Sol. (VII 281-284)

De regalo a Eneas, Latino ordena traer un carro y un tiro de dos caballos de raza divina, que son hijos del Sol, engendrados, por obra de Circe, con una yegua común. Son caballos bastardos, *nothi*, por haber sido cruzados por Circe a escondidas, quizás no hurtados ni robados (véase Ruiz de Elvira, 1999: 34). Estos dos caballos sí podrían ser alados, celestes, por serlo su padre, a diferencia de los otros cien que regala a los delegados de Eneas. La importancia del origen y del linaje parece un motivo acorde y que encajaría con el tono general de la épica, en la que Circe ocuparía un lugar en la estirpe hegemónica romana.

De nuevo vuelve la presencia de Circe a la *Eneida* en el catálogo de guerreros que toman partido en alianza a favor de Turno. Son los pobladores del saliente o promontorio de Circe los que también se enfrentan al rey Latino. Entre ellos “los que labran con el arado los collados rútuos, el saliente de Circe” (VII 798-799). Ulises vence a Circe protegiéndose de sus hechizos y avanzando hacia Ítaca. Eneas también consigue abatir a los pobladores de la isla circea que se unen a Turno, enfrentándose en la lucha por el futuro troyano en la Roma. Como se ha podido comprobar, el linaje romano es un elemento caracterizador del mito dentro de la genealogía fundacional, desde sus antepasados familiares hasta sus descendientes, que serán héroes posteriores de la historia italiana.

Además de estos ecos homéricos, se dan determinados elementos y sucesos que se proyectan sobre la *Eneida*. La aventura amorosa que detiene a Ulises con Circe se proyecta en la tentación que encuentra Eneas en la reina Dido que, de igual modo pretende su retención permanente en Cartago. El amor y la demora temporal del viaje coinciden en la relación de las dos parejas épicas. De este modo cabe manifestar

también la influencia del modelo griego ya no solo en la estructura del viaje, sino la misma proyección en la trama de personajes.<sup>19</sup> Por otro lado, la visita al Hades realizada por Ulises, guiado por Circe, que nace de un supuesto conocimiento previo de la geografía del infierno, reside como poso literario griego para la elaboración artística latina de la Sibila, que conoce y, además, acompaña a Eneas por el inframundo. El papel de ayudante del héroe lo absorbe y es amplificado por Virgilio en la Sibila. La productividad y riqueza del personaje de Circe alcanza y se bifurca contaminando a Dido y la Sibila, que heredan rasgos como parte ya de su propia identidad narrativa (véase Cristóbal, 1994: 98).

Por otro lado, la bajada al inframundo también ha sido considerada como una prueba iniciática, cuya realización es una condición sin la que el héroe Eneas fracasaría en su empresa. A juicio de Dulce Estefanía (véase 1977: 18-19), la catábasis sería uno de los motivos estructurales integrantes de la épica. La idea del descenso de Eneas en compañía de la Sibila le ha sido ofrecida a Virgilio por Homero, gracias a la creación, y posteriormente inspiración, del mito de Circe.

### **3.1.6. *Farsalia* de Lucano**

La siguiente obra es fruto del poeta cordobés Lucano, del siglo I d. C. Su abuelo paterno fue Séneca el Rétor, y sus tíos paternos fueron Séneca, el filósofo, y Lucio Anneo Novato, a quien Séneca le dedica dos de sus tratados, *De ira* y *De uita beata*. Con Séneca vivió Lucano durante quince años, hasta la muerte de ambos (véase Holgado, pp. 8-9). El poema *Farsalia* relata un episodio de la historia de Roma próxima a la contemporaneidad de Lucano, que recoge la batalla ocurrida en *Farsalia* durante la guerra civil entre César y Pompeyo.

Los poetas épicos recurrían a las divinidades en sus obras, como recurso tradicional y convencional del género, desde la tradición que partía de Homero. Lucano da muestras de alterar el sentido de la épica, prescindiendo de los dioses para aportar una mayor carga de realismo. Se opone a la intervención sobrenatural durante el transcurso de los

---

<sup>19</sup> Véanse otros estudios al respecto como el de Galindo (pp. 161-164); Cristóbal (véase 1994: 497-498); Hunter (véase pp. 175-182); Cairns (véase 1989, 135); Hatzantonis (véase 1971: 3-22) y Segal (véase pp. 419-442) profundizan en la temática de Circe en la *Eneida* y en otros textos.

hechos y rebaja la condición divina, siendo los dioses objeto de actitudes expuestas incluso indignas, contrarias a su condición. Por ejemplo, Lucano arremete contra la figura de Apolo en estos términos: “Allí, agazapado en el santuario, Apolo se convirtió en adivino.” (p. 218). Lo heroico es invertido hasta el extremo con imágenes inverosímiles y surrealistas, por ejemplo: “Y la herida no se debe a la agresión de las espadas: es el hierro el que se ve golpeado por el pecho y las gargantas las que se echan sobre la mano armada.” (p. 201); a lo que podrían sumarse otras muestras del texto que manifiestan esta tendencia a menoscabar la intervención de los dioses.

A juicio de Holgado: “Lucano no cree en los dioses de la mitología, que han sido expulsados de su poema, donde no mueven los hilos de la acción, como hacían en la epopeya tradicional.” (p. 37). Cuando el poeta alude a los dioses del panteón greco-romano lo hace como una concesión a las creencias populares y a la manera vulgar de expresarse. En ocasiones, las decisiones de los protagonistas, más que al orden causal de las acciones, obedecen al impulso de las debilidades o de los esfuerzos humanos por superar un obstáculo. Cuando Sexto Pompeyo dedice ir en busca de Ericto, en el canto VI, para conocer el devenir de la guerra, lo hace por miedo a su futuro, a sabiendas de que infringe el cauce normativo para un romano de la época:

Él, aguijado a conocer previamente los rumbos del destino por miedo, incapaz de soportar la espera e inquieto por todo lo que iba a suceder, no consulta los trípodes de Delos ni los antros píticos, ni le place indagar qué sonidos emite en el bronce de Júpiter, Dodona, la primera en brindar sus frutos como alimentos, (...) o cualquier otro arte secreto, pero lícito. (p. 271)

Lucano se sirve del recurso más popular recurriendo al ambiente clandestino y a las supercherías de una avejentada bruja. Las dudas en la batalla conducen al miedo, lo que se pretende solventar consultando a la maga Ericto.<sup>20</sup> El destino está fuera del alcance divino, y la ausencia del ingrediente sobrenatural deja amplio espacio para la introducción por variación de otra pieza estructural, algo más vulgar y arriesgada.

---

<sup>20</sup> El episodio que protagoniza Ericto ha sido estudiado con la consideración de función estructural del poema épico. La edición de Holgado menciona varios estudios, en nota 525, a ellos añadido el análisis de conjunto realizado por la investigadora Dulce Estefanía (1977) en el que se incluyen obras de autores latinos como Virgilio, Valerio Flaco, Silio Itálico, Lucano y Estacio.

Lucano encuentra inspiración en las magníficas obras precedentes para integrar su poema en el contexto contemporáneo romano y en un episodio concertado con la historia reciente. Los sucesos se cuentan en orden cronológico, según se van desarrollando los hechos en el curso natural de la guerra. En el canto VI, Sexto Pompeyo rompe el cerco a que César lo había sometido en la región del Adriático y se dirige hacia Tesalia, a la tierra de las horrendas brujas hemónidas. En este largo pasaje descriptivo, tiene lugar el encuentro con el mundo de los muertos. El episodio se desarrolla dentro de una larga digresión que va desde la página 266 hasta la 289, recargada con detalles de naturaleza geográfica de la región de Tesalia, en la que se inserta el episodio oracular con el difunto. Se observan ecos lejanos incluso de las palabras de Circe a Ulises cuando Lucano alude al ciclo argonáutico como modelo ejemplar y al prestigio de la primera nave, la Argo, surcando el océano: “En esta tierra (...) Antes que ninguna, surcando el estrecho desde la costa de Pagasa, una nave proyectó al hombre, criatura terrestre, hacia las ondas, desconocidas para él.” (p. 270). A pesar de su rechazo a lo divino, Lucano se mantiene fiel a los modelos épicos-grecolatinos desde una postura de emulación, pero, quizás, en reacción al espíritu clasicista del periodo augústeo, en que predominaba el equilibrio y la moderación.

A lo largo de la digresión Lucano desvela algunas de las extrañas habilidades de Ericto, que superan a los del dios Cupido; es frecuente en el poeta cordobés anule el poder de los hados. Las tesálicas, entre las que incluye Lucano a Medea, logran infiltrar en los corazones encantamientos que incitan al deseo no inducido por los dioses, “llamas ilícitas” (p. 273), de amores fuera de la norma. A las hierbas, se suma el empleo del huso, como elemento sobrenatural, “el mágico girar del hilo retorcido” (p. 273), que se convierte en arma erótica para hechizar. El huso y el tejido, junto con el canto, eran instrumentos de seducción para Circe, como se ha podido comprobar anteriormente, y que aún mantiene Ericto. Los recursos populares se suceden en los poderes mágicos. Asimismo, Lucano busca el apoyo de argumentos racionales para justificar la docilidad de los animales, que también son objeto de mención; los tigres y los leones se acarician, y con estos, inserta el poeta a las serpientes, a las que emplea en una escena donde domina la hipérbole, al final de la epopeya.

La fama de Ericto llega a oídos de Pompeyo, que acelera la marcha para lograr encontrarse con Ericto. En su encuentro Pompeyo solicita la ayuda a Ericto, quien lo



conduce hasta un difunto del que tratará de obtener información valiosa para el curso de la batalla. Para Ericto lo más fácil es “poner en pie un cuerpo”, de manera que “la boca del cadáver recién muerto y todavía caliente resuena a plena voz, en vez de una fúnebre sombra (...)” (p. 279). La consulta oracular se deja en manos de un muerto reciente que recoge en la campiña, al que Ericto devuelve a la vida, tras arrastrarlo con una cuerda al cuello. El viaje y la bajada hacia el inframundo se contemplan desde la óptica contraria, con la consiguiente variación del episodio en el que, podría decirse, existe una experiencia sobrenatural, aunque todo ello esté mediado por una bruja. Sin embargo, el resultado de la magia es la resurrección de un soldado, que desvela información banal e irrelevante para la marcha de la contienda.

El efecto de la magia se atribuye a la mezcla de hierbas, el canto y a los despojos de animales, en los que se recrea Lucano en una muestra más de la abundancia retoricista, empleando como fórmula expresiva la acumulación de elementos introducidos con la negación, para construir una pintura “barroca” de la magia de Ericto.

Entonces, lo primero, llena de sangre hirviendo el pecho, tras abrirlo con nuevas heridas, limpia de podre las médulas y le suministra copiosamente virus lunar. A este se mezcla todo lo que ha producido la naturaleza en parto monstruoso: no faltó la espuma de perros hidrófobos, ni las vísceras del lince, ni la vértebra nodal de la dura hiena, ni las médulas de ciervo engrosadas con carne de serpiente, ni la rémora que detiene la nave en medio de las aguas aunque el euro ponga tensos los cables, ni ojos de dragones, ni las piedras que suenan entibadas debajo del águila en período de incubación, ni la serpiente voladora. (p. 281 ss.)

De acuerdo con Dulce Estefanía (pp. 39-40), Lucano, indudablemente, ha introducido un episodio paralelo al de Virgilio en el canto VI con la actuación de la Sibila Cumea, pero sin que tenga el valor dentro del conjunto de la obra como una prueba iniciática, porque trata de destruir uno de los motivos básicos de la épica. Es únicamente la idea que el poeta tiene del mundo y de la vida lo que le hace prescindir de ese elemento, porque lo que pretende construir es un poema histórico, y lo comunica eliminando lo que no puede ser historia e introduciendo episodios que tampoco lo son, pero que le sirven para mostrar de qué manera decide no seguir las reglas de la epopeya. Inspirado por sus modelos precedentes, Lucano crea el personaje que es la imagen de una vieja

putrefacta, en una situación dada en la que se hace necesario la presencia de un ser en contacto con el mundo sobrenatural. Tanto Séneca como Lucano escribieron bajo el poder de Nerón, que estaba muy interesado en la nigromancia, como cuenta Suetonio (véase Luck, 1995: 209). Lucano muestra una actitud de despego hacia los dioses, que van siendo diana y elementos literarios idóneos para el ejercicio de la parodia.

Los dioses desaparecen de la caracterización de auxiliar del héroe, como ocurre, por lo general, en la literatura épica. En esta evolución el mito sufre un proceso de desacralización, en el que se desvanece la importancia divina para el desarrollo de la trama. Una vez que el cristianismo va ganando terreno, los viejos mitos pierden su vigencia como relatos religiosos y se ve reducida su influencia a grupos más minoritarios. Lucano consigue que la retórica de la exageración se superponga sobre la escena oracular. Se asemeja al estilo recargado y efectista de las tragedias de su tío Séneca y, por otro lado, mantiene el modelo épico de Virgilio y antes de Homero, pues, de manera similar, Circe y la Sibila Cumea ayudan respectivamente a Ulises y a Eneas mostrando y guiando el camino hacia el Hades. El asunto del poema pertenece a la historia romana de la que forma parte el propio Lucano, aunque introduce episodios que no lo son, como el de Ericto, atendiendo a sus modelos, pero desatendiendo de manera consciente las exigencias de la epopeya heroica.

### **3.1.7. La Guerra Púnica de Silio Itálico**

Silio Itálico difiere en el modo de enfocar las gestas épicas, tal y como lo entendía Lucano. Silio trata en su obra del acontecimiento histórico manifestado en la contienda real entre romanos y cartagineses en la Segunda Guerra Púnica, pero con una visión más cercana a los hechos que la precedente del poeta mantuano Virgilio.

En referencia a Circe, Silio Itálico recupera la tradición latina ovidiana (véase *Met.* p. 723 ss) en confluencia con el modelo virgiliano de la *Eneida* (véase VII 189 ss.), en la que Circe formaba parte del panteón romano como la esposa de Pico. Pero, a diferencia de esta, Silio, en su poema, desvincula a Circe de la genealogía y se ocupa del episodio metamórfico para ampliar información sobre el héroe epónimo de Ásculo, hoy Áscoli, capital del Piceno:

(...) y está Adria, bañada por el Vomano, y el tosco adanderado de la agreste Ásculo. Pico, ilustre descendiente del viejo Saturno, fundó tiempo atrás esta ciudad. Con sus mágicas artes, Circe lo obligó a volar por los aires privado de su aspecto humano y, cuando intentaba huir, esparció sobre sus plumas un adorno del color del azafrán. (p. 357)

Por otro lado, la escena de la *Eneida*, en la que Virgilio se preocupaba por introducir los antepasados familiares romanos hasta su origen mítico, donde enlazaba con el mito de Circe, no se observa en el engranaje, por lo general, de la épica de tema bélico histórico de Silio. En cambio, Silio alude a Circe con el fin de clarificar el origen mitológico de Pico, con el que engrosa el panel o catálogo de guerreros, previo a las batallas, que es motivo habitual en el ensamblaje estructural de la épica. El tono más anecdótico con el que se evoca la mutación de Pico por la magia obliga a la reducción en el detalle, frente al preciosismo y la demora en las descripciones metamórficas del pasaje de Ovidio de las *Metamorfosis*:

Él huye, pero se admira él mismo de que corre más veloz de lo acostumbrado; vio plumas en su cuerpo e, indignado de que él como una nueva ave se añade a los bosques del Lacio, con su duro pico hiende los robles silvestres y encolerizado produce heridas a sus largas ramas. Sus plumas sacaron el color purpúreo de su clámide, lo que había sido fíbula y el oro que había mordido su vestido se convirtió en pluma, y el cuello está ceñido de amarillento oro y nada antiguo le queda a Pico a no ser el nombre. (pp. 726-727)

Por otro lado, en el transcurso de la contienda, en el Libro VII, se entabla el combate entre Minucio y Aníbal en el que interviene Catón, un personaje destacado de la política romana y considerado por los estoicos como ejemplo de virtud y de moral:

Pero Catón, en cuyas mejillas despuntaba entonces el primer bozo, vástago glorioso que vieron nacer las murallas tusculanas que se alzan sobre la colina de Circe (dominios que fueran otrora del nieto de Laertes), permaneció impasible pese a apreciar que en las primeras filas el desconcierto retardaba y detenía el avance de los latinos; (p. 336)

Con el recurso al mito se pretende ensalzar el origen del nacimiento de Catón, próximo a la colina de Circe. Silio busca en Homero la topografía mítica que se remonta a tiempos de Ulises. Trata de asociar a Catón, un personaje de la realidad histórica, con el pasado prestigioso mítico, lo que es una muestra más de la romanización y de la asimilación del mito griego en Roma, así como de la localización en Túsculo, patria de Catón el Censor (lugar próximo a la actual Frascati), de los parajes mitológicos habitados presuntamente por Circe.

### **3.2. Otros tratamientos del mito en la literatura clásica**

La literatura grecolatina propone interpretaciones de muy diverso calado. El gusto de los poetas alejandrinos por el amor favorece las numerosas citas del mito dentro del marco de la temática amorosa. En múltiples ocasiones, además, se observa la magia de la metamorfosis como elemento integrante de las versiones; el amor y la magia entonces se sincretizan en la actuación reservada para el personaje de Circe. En otras, en cambio, estos motivos se disocian, según los intereses del artista. Lo que resulta evidente es el mayor grado de literaturización del mito, dispuesto a la creatividad y a la fantasía. El mito se abre a un amplio abanico de géneros y tonos diferentes que iremos mencionando en este apartado, desde la poesía bucólica y la expresión subjetiva del amor, en la que confluyen poeta y autor, hasta la elegía latina. La elaboración de Ovidio es, sin duda alguna, la más significativa de entre todas estas manifestaciones. En los testimonios aportados en sus obras, especialmente en las amatorias y la *Metamorfosis*, el poder negativo asignado a Circe y el recelo que provoca su proximidad son producto de su temperamento de mujer; y la magia, el instrumento con el que Ovidio dirige el caudal de emociones, sobre todo los celos y el despecho por ser abandonada.

Por lo general, el recurso al mito obedece a la práctica ya tradicional del ejemplo con la inserción de excursos en la medida en que la brevedad del molde literario lo permita. La extensión de los textos en los que se versiona el mito contribuye a la variación en el tono y el tratamiento de la historia tradicional. La amplitud argumental en las *Metamorfosis* permite un mayor desarrollo de la trama y profundidad en la caracterización de Circe, especialmente en su faceta psicológica. Por el contrario, las citas, más sucintas, localizadas en textos de autores como Marcial y Juvenal obedecen a otras intenciones que dan pie al humor y a la sátira. Los priapeos, por ejemplo, llevan al

extremo la alusión a Circe de temática erótico sexual con mayor contenido explícito, lo que contrasta con la ficción novelista de Petronio, que se exploya en ampliar el protagonismo de Circe en un contexto realista también vinculado a las prácticas sexuales. De igual modo en este apartado se observará la proyección del mito en la novela de Apuleyo, en la que no se alude al nombre de Circe, sin embargo, su huella es reconocible, aunque se mantiene oculta a lo largo del relato.

### 3.2.1. Poesía bucólica

Se abre este apartado con el poeta griego Teócrito. Poco se sabe de este autor, salvo que nació hacia el año 305 a. C. y que vivió en las cortes de Alejandría. Es considerado como el iniciador de la poesía bucólica en Alejandría con la creación de sus *Idilios*. En dos de ellos celebra la presencia del mito: en el Idilio II y en el Idilio IX. En el primero, Teócrito alude a Circe como una maga, cuyos bebedizos son bien conocidos por sus efectos para el amor. Simeta, hechicera y cortesana, se lamenta del tiempo que ha pasado desde la última vez que vio a su amado, el infiel Delfis. En compañía de su sirvienta Testílde, invoca a la Luna y a Hécate para tratar de recibir ayuda de las divinidades y rememora el poder de Circe, de Medea y de otra bruja llamada Perimede. El poeta griego trata del amor de Simeta desde una perspectiva subjetiva, visto desde dentro, y solicitado por una mujer.

A juicio de Cantarella (véase pp. 159-165), la época helenística se caracterizó por los profundos cambios que hubo en las visiones políticas, filosóficas y científicas, en las formas de expresión y en las concepciones de la vida. Con anterioridad, las mujeres no eran personajes con una entidad propia, sino que muy a menudo eran vistas desde la óptica masculina. Sin embargo, la situación va modificándose y la relación hombre-mujer en la poesía helenística ya es en cierto modo paritaria. La mujer hace sufrir cuando no es correspondida a su amor, pero también sufre cuando es rechazada. Muestra de ello son los *Idilios* de Teócrito, en los que se observa la reacción de la bruja Simeta ante el abandono de su amado o el despecho de Polifemo por su amada Galatea. Simeta<sup>21</sup> demanda la eficacia que poseen los filtros de Circe para volver a lograr los favores de su amado: “Salve, Hécate horrenda, asísteme hasta el fin en la preparación de

---

<sup>21</sup> El estudio de Durán (2014) se encarga de profundizar en los personajes femeninos de los *Idilios*. El análisis se realiza sobre grupos de mujeres y de manera individual. Para el caso de Simeta, véanse las pp. 213-258.

estos bebedizos para que tengan la virtud de los de Circe, Medea y la rubia Perimede” (p. 66). Sin embargo, los conjuros sirven de poco y no consiguen cambiar la voluntad de Delfis, su amante, aunque el idilio tiene un final abierto, con la confianza de Simeta en obtener finalmente su deseo. El mito se carea con la realidad amorosa de Simeta, de manera que el ambiente urbano, en el que se muestran las costumbres de la ciudad, contrasta con el anhelo asistido por la memoria del personaje épico.

En el Idilio IX, de tradición pastoril, tiene lugar una contienda entre dos pastores, uno de los personajes anónimos invita a Dafnis a cantar y a Menalcas a que le responda. Tras el intercambio dialéctico de voces, el organizador del certamen canta al amor, a la música y a las Musas. Dice del poder del amor que está por encima de cualquier conjuro, lo que aprovecha Teócrito para aludir a Circe, que se encuentra inserta en el canto del pastor: “Tanto quiero yo a las Musas. A quienes ellas ven con alegría, nunca Circe hechizó con bebedizo” (p. 118). En esta misma línea se sitúa el Idilio XI, dedicado al amor de Polifemo por Galatea, en el que, muy probablemente, exista una referencia implícita a los poderes inútiles de Circe frente al poder del amor. Teócrito se dirige al médico Nicias para sugerirle que el mejor remedio contra los amantes esquivos es la música y el canto, y no hay ningún otro posible: “Ninguna otra medicina, Nicias, hay contra Amor, ni ungüento, creo yo, ni polvo alguno, solo las Piérides” (pp. 125-126).

El poeta mantuano, Virgilio, sigue el camino iniciado por Teócrito con la producción de sus *Bucólicas*. Así, la Bucólica VIII recoge la contienda de los pastores Damón y Alfesibeo.<sup>22</sup> El primero canta el desgraciado amor por Nisa, casada con otro pastor. Alfesibeo, en cambio, actúa del mismo modo, pero asumiendo la voz de una bruja que, con el auxilio de los ensalmos pretende atraer desde la ciudad a su amado Dafnis. Se juntan sensibilidades diferentes respecto al tratamiento y el sufrimiento por amor. La bucólica se va construyendo a medida que se desarrolla el contraste de ideas en el canto amebeo. Alfisebeo mira la pérdida del amado desde fuera. Confía en la magia de las palabras para cambiar el parecer de Dafnis, y evoca a Circe y a su poder de encantamiento: “por medio de conjuros transformó Circe a los compañeros de Ulises;” (p. 208). Una de las cualidades de Circe en la *Odisea* era su canto, con el que atraía a los

---

<sup>22</sup> Para la temática bucólica en la literatura clásica, remito al estudio de Cristóbal (1980).

hombres de Ulises. El conjuro infunde melancolía en Dafnis por la nostalgia del ambiente pastoril y por su amada, a la que finalmente vuelve. Damón, por el contrario, se suicida arrojándose al mar. El canto va acompañado del estribillo que, como una letanía, contribuye al hechizo. Ocurría de igual modo en el Idilio I y II de Teócrito, fuente y modelo para los versos bucólicos. El poder de las palabras y del canto supera al uso de las hierbas. En el espacio utópico de la Arcadia (véase *Buc.* IV, VII y X), la magia es un ingrediente más que se suma al amor idealizado. Circe, las hierbas y la transformación en animales, en este caso en lobos, forman parte integrante del paisaje artístico que se observará en la tradición pastoril hispana posterior.

En las composiciones de Teócrito, en lo que a Circe se refiere, la seducción y la hechicería van unidas con el objeto de impulsar la magia para retener a los amantes. Circe junto con Medea funcionan de modelo de conducta para la protagonista del Idilio II, que, tal y como realizan las brujas clásicas, pretende hacer efectivos sus encantamientos amorosos. No obstante, como indica Durán (véase pp. 198-199), las magas del mundo clásico como Circe constituían personajes de mujeres de gran prestigio, pero esta concepción fue paulatinamente degenerando hasta que las hechiceras comenzaron a vincularse al ámbito de la demonización, en especial tras la llegada del Cristianismo. A medio camino se halla la época helenística, donde la maga aún no se ve caracterizada por los rasgos negativos que la convierten en un ser temible. El término de “bruja” o “vieja” con sentido vulgar se asocia siempre a la actividad de la magia maléfica o amorosa para censurar a una mujer; en cambio, para referirse a un hombre se utilizaba la fórmula más amable de “mago”.

### **3.2.2. Elegíacos romanos**

La elegía<sup>23</sup> comenzó siendo expresión breve de dolor por la muerte de alguien. La literatura griega amplió la diversidad temática elegíaca y adquirió mayor protagonismo en período helenístico. En cambio, en Roma se centró en la exposición y glosa de la vivencia amorosa con un punto de vista subjetivo. Fue Ovidio el que dio origen, a instancias del díscolo Cupido, a los dísticos elegíacos, que son la forma métrica latina que se instauró y donde se adaptó la elegía antigua para tratar el tema erótico (véase

---

<sup>23</sup> Para el tema de la elegía latina en relación con el amor como vivencia personal pueden consultarse los estudios de Luck (1969) y Whitaker (1983).

Ruiz de Elvira, 1999: 86-94). Este será el molde que recoja la confesión íntima, en la que se aprecia con claridad una proyección de la persona en el poeta que escribía. Con Tibulo, Propertio y Ovidio se intensifica la expresión erótica autobiográfica mediante la extensión en dísticos elegíacos, que rompía con el epigrama alejandrino. Pero Ovidio va más allá de la recreación del modelo, pues es capaz de combinar otras formas, lo epistolar y didáctico, con distintos tonos: humor, ironía o parodia (véase Cristóbal, 1989: 26-30).

Calímaco fue el poeta alejandrino que más influyó en la poesía latina clásica y la elegíaca en particular, con sus *Aetia* u *Origines*, que constituyeron el modelo para los latinos. Además, uno de los introductores en buena medida de la poesía alejandrina que influyó en los poetas elegíacos latinos fue Partenio de Nicea. Su obra principal, *Sufrimientos de amor*, es una colección de relatos eróticos que dedicó a Cornelio Galo para que le sirviera de modelo para sus composiciones poéticas (véase Arcaz, Ramírez, p. 12). Su relato está en la línea de otros textos que tratan sobre el tema del amor de época helenística con gusto por los amores imposibles para el final de sus leyendas amorosas. Estos relatos se filtran a la cultura romana y son después moldeados hasta crear un género nuevo dedicado al amor. En uno de estos relatos pertenecientes a Partenio de Nicea, recogido en *Mitógrafos griegos*, se observa el rastro de Circe:

Dícese también que Circe, aquella junto a la que estuvo Ulises, se enamoró un tal Calco, de Daunia, y que le ofreció el reino de los daunios y tenía para con ella otras muchas lisonjas. Pero ella ardía de amor por Ulises, que precisamente entonces se encontraba allí, y a aquel le tomó odio y le prohibió desembarcar en la isla. Sin embargo, como él no remitía en sus acercamientos y tenía el nombre de Circe siempre en su boca, ella sintiose muy molesta y le tendió una trampa: invitolo con prontitud y le preparó la mesa, que colmó de muy variado festín. Pero lo cierto es que los manjares estaban repletos de pócimas, y en cuanto los comió, Calco perdió la razón y ella lo arrojó a una pocilga. No obstante, cuando, tiempo después, una expedición daunia arribó a la isla en busca de Calco, ella lo dejó libre tras cerrar antes mediante un juramento el trato de que nunca regresaría a la isla, ni para pedir su mano ni por ninguna otra razón. (p. 106)



La versión de Partenio de Nicea encaja con la tesis racionalista que permite la entrada en la narración al amor y los celos, que es el motor y la motivación de Circe en interacción con otros personajes. Durante la estancia de Ulises en el palacio de Circe se informa de la existencia de un pretendiente no correspondido por la hechicera, lo que plantea la relación de un triángulo amoroso formado por Calco, rey de Daunia, Ulises y, en el centro de la disputa, Circe. El poeta emplea un tono más novelesco que poético, estando su relato escrito en prosa, con ausencia de concreción de tiempo y de espacio, y despojados los héroes de entidad divina. Se rebaja la importancia de lo heroico en provecho de los sentimientos de la pasión. Es evidente que se concede mayor relevancia al amor y a la figura femenina en esta relación tan breve. La reducción del episodio épico subraya el manejo erótico por Circe, que trata la situación manteniendo a Ulises en la isla y deshaciéndose de su pretendiente inoportuno. La pócima es instrumento de disuasión y de escarmiento del rey daunio, que pasa una temporada en la pocilga hasta que recupera la razón.

El mito de Circe en la elegía romana cumple, por lo general, la función de ejemplo. Se presenta mediante alusiones escuetas o con alguna amplificación y desarrollo. Los poetas romanos Propertio, Tibulo y Ovidio utilizan la elegía para contar sus experiencias amorosas, citando entonces al mito de Circe para reforzar la expresión de sus propósitos más personales y subjetivos. Propertio se refiere al mito en sus *Elegías*, en concreto, en II 1 y III 12. La aparición de la bruja es un motivo más en la poesía elegíaca en la que se presta especial especial atención al amor, cuando el amante poeta apela a la brujería para disponerla de su lado. Propertio se dirige a su amada Cintia en la Elegía II 1, a la que desea con pasión, y por la que está dispuesto a cambiar de forma humana para disfrutar de sus encantos a cualquier costa:

Gloria es morir en el amor; la otra gloria, si se da el poder  
disfrutar de una sola. ¡Disfrute yo solo de mi amor!  
Si lo recuerdo, ella suele criticar a las muchachas ligeras,  
y por Helena desaprueba entera la *Iliada*.  
Ya si tengo que probar los brebajes de la madrastra Fedra,  
brebajes que no iban a hacer daño a su hijastro,  
ya tenga yo que perecer por las hierbas de Circe,  
o ya me queme la cólquide caldera de bronce en el hogar de Iolco,

puesto que una mujer me ha robado el sentido,  
de esa casa saldrá mi entierro. (vv. 47-56)

El motivo de la magia aplicado a la metamorfosis era algo recurrente en la poesía helenística.<sup>24</sup> El amante es capaz de convertirse en virtud de los hechizos de las tres magas emparentadas (Fedra, Circe y Medea, las dos primeras aludidas directamente y la tercera de forma ímplicita), si así recupera la atención de su amada (véase Ruiz de Elvira, 2011: 65). Medea emplea el caldero para vengarse de Pelias haciendo creer a sus hijas que este rejuvenecería. Circe, por excelencia, es la maga que transforma a otros y Fedra emplea una varita mágica (*gramine*) con el mismo objetivo metamórfico (véase Cristóbal, 1981: 51-52). En realidad, Propercio versa sobre su experiencia personal vivida con Cintia. El punto de vista del poeta respecto al amor se origina desde su sensibilidad, desde su mundo interior, como una lucha entre los amantes o *militia amoris*; no en vano, la compara en términos opuestos con Helena de la *Iliada*, la épica homérica de tema bélico.

En la siguiente composición, la III, 12, Propercio iguala el caso de Ulises al del militar Póstumo. Póstumo había dejado a su mujer Elia Gala para iniciar una campaña militar; de igual modo Ulises también había ido a luchar a Troya. Se resume brevemente el viaje de Ulises en forma de excursio narrativo que consta de dieciséis versos, en el que Circe es parte integrante. Existen variaciones en el orden homérico, como el episodio de los lotófagos, situado aquí después del de Circe.

Por otro lado, la presencia de Calpe, que veremos a continuación, remite a otras tradiciones en las que Ulises en las que situaban al héroe en el Mediterráneo occidental. La digresión tiene una composición circular o en anillo (véase Cristóbal, 1994: 64). Propercio canta las aventuras marinas entre las que se halla Circe, pero también el encuentro con su esposa en Ítaca. Enfrenta la situación de la pareja real de Póstumo y Gala con la mítica de Ulises y Penélope. La situación que se da en el poema es ajena al poeta, por lo que la perspectiva se aleja en contraste con la voz más subjetiva de la experiencia amorosa. Emplea el epíteto *Circae fraudes*, los engaños de Circe, en oposición y para resaltar la fidelidad de Penélope:

---

<sup>24</sup> Véase la edición de la obra de Propercio a cargo de Arcaz, Ramirez (2015), en cuya nota a los versos 7-10 de la Elegía II 4 se dan numerosos ejemplos de esta práctica habitual de poetas elegíacos.

Póstumo será por su admirable esposa un segundo Ulises:  
no le han dañado a él tantas largas demoras,  
un campamento de diez años y la muerte de los cícones, Ísmara,  
Calpe, y tu cara después abrasada, Polifemo,  
y los engaños de Circe y el loto y las hierbas que retenían.  
Y Escila, y Caribdis, partida en sus aguas que van y vienen (vv. 23-28)  
(...)  
Ni haber renovado el viejo arco con la muerte de los pretendientes  
y haber fijado así un término de su vagar;  
y no en vano, porque en su casa había permanecido casta  
su esposa.  
Elia Gala superará la fidelidad de Penélope. (vv. 34-38)

Propertio ensalza los valores de Póstumo, que aventajan a los de Ulises, pero con la variación de que es su esposa la que honra su actuación. Frente a la embaucadora Circe, propone la honestidad de Penélope, que absorbe el protagonismo a pesar de las hazañas de su esposo.

Tibulo forma parte de los poetas romanos elegíacos que convoca la presencia de Circe en su obra amorosa *Elegías*. La Elegía II 4 gira en torno al tópico de la esclavitud por amor:

Cierto es, verdad, lo que digo, mas ¿qué me aprovecha lo cierto?  
Tengo que honrar al Amor siempre al albur de su ley.  
Es más, si ordena que venda la casa que fue de mi abuelo,  
id, dioses Lares, también bajo su mando y poder.  
Todo el veneno de Circe y todo el que tiene Medea,  
todas las hierbas que hay en la tesalia región,  
y el hipómanes que sale de la ingle de yegua encelada  
cuando a las bestias de amor Venus decide inflamar,  
solo que a mí me mirara mi Némesis con buen semblante,  
mezcle ella mil hierbas más, que todas he de beber. (vv. 51-60)

Emplea la imagen del amante servil, el *servitium amoris* (véase Moreno, pp. 164-169), uno de los tópicos más reconocibles y conocidos de la literatura amatoria latina. El amor sería igual a la ausencia de amor que conduce a la muerte. El amor por una mujer, así expresado con la hipérbole de los *impossibilia*, se corresponde con la disposición del amante casi enfermizo, que conduce a un trágico final, paródico por ser tan exagerado (véase Estévez 2014: 119).

La segunda de las alusiones se encuentra en el *Panegírico a Mesala*, Elegía III 7, que abre el Libro IV. Se trata de un largo encomio escrito en hexámetros, que ensalza los éxitos militares y las virtudes oratorias de Mesala, que era el protector del círculo literario al que pertenecía Tibulo (véase Arcaz, Ramírez, pp. 29-30). En uno de los excursos del poema se incluye de manera concisa las aventuras marinas de Ulises, siguiendo las escalas de Homero. La digresión cuenta con la alusión a la metamorfosis que Ulises supo vencer con la elocuencia, y que Tibulo utiliza como ejemplo para encumbrar la figura de Mesala. La alusión tiene una carga de cierta idealización en la que el personaje real supera al héroe mítico y queda así dignificado:

No le cambiaron de aspecto los filtros de Circe la maga  
aunque ella fuera linaje del Sol o entendida en las hierbas,  
o en transformar con su ensalmo la antigua figura del hombre. (vv. 61-63)

Los tres atributos de Circe, las hierbas, el linaje y los ensalmos, sirven para elogiar al ilustre romano. De los tres, el linaje, los antepasados familiares, no es óbice para aminorar la imagen de Mesala. La reputación y la virtud dependen de otros valores distintos a los del héroe arcaico. La elocuencia de Ulises se asemeja a la utilizada por Ovidio para enfrentarlo a Áyax por las armas de Aquiles (véase *Met.* pp. 661-678).

También, Ovidio, como se verá a continuación, en relación con la pareja Ulises y Circe, superpone la seducción de la palabra al poder de las hierbas y al prestigio de la ascendencia familiar. La referencia a los ensalmos remite probablemente a la tradición bucólica como intertexto, de manera que se apartaría de la tradición épica homérica para insertar material pastoril virgiliano, y antes de Teócrito, aunque el poder del canto se anticipaba ya en la *Odisea*. Los últimos versos de la elegía de Tibulo cuentan lo siguiente:

Pues, además, cuando entonces un túbulo cubra mis huesos,  
ya un prematuro final de mis días me traiga la muerte,  
ya se prolongue mi vida en el tiempo cambiando mi aspecto,  
bien me transforme en caballo adiestrado en correr por los campos  
verdes o bien, como toro, sea honor de una lenta manada,  
bien, la cual un ave, atraviere volando el traslúcido cielo,  
en cuanto el tiempo futuro me vuelva a acoger como un hombre,  
versos que traten de ti añadiré al poema empezado. (vv. 204-211)

Tíbulo hace referencia a la teoría pitagórica de la metempsícosis o sucesivas reencarnaciones, un tema que también es objeto de atención por parte de Ovidio (véase *Met.* p. 755 ss.).

Como se ha podido comprobar, las alusiones con tienen recursos retóricos con función ejemplar. Los poetas se sirven de metáforas vinculadas al amor con las que modelan y codifican a su gusto las experiencias vividas desde dentro. También es objeto de excursión en panegíricos. En ninguno de los casos se da lugar a un desarrollo del mito, aunque los excursos sean de mayor o menor extensión. Son ecos verbales que forman parte del argumento y contribuyen al ornato del poema en conexión con la vivencia personal integrada en la poesía.

### **3.2.3. Recreaciones ovidianas**

Ovidio fue un escritor sobre todo elegíaco y, además, destaca en él ser un “poeta del amor”, como él mismo hace constar en su epitafio (véase Cristóbal, 1989: 25). Con esta premisa se aborda el siguiente apartado, anticipando que Ovidio es el poeta que hasta este momento de la tradición va a tratar en mayor profundidad y desde una óptica erótica al mito de Circe, tanto en la obra didáctica dedicada al amor, en sus diferentes puntos de vista, como en *Metamorfosis*, en la que combina el tema amatorio con el de las transformaciones. Las obras que se tratan a continuación son las conocidas *Amores*, *Arte de amar* y *Remedios contra el amor*. La primera es una exposición de los amores del poeta con Corina, las otras dos tratan de dar recomendaciones a los jóvenes acerca del amor, de cómo conseguirlo y de cómo rechazarlo. El tono aleccionador se combina

con el recurso al mito para ilustrar la cuestión didáctica. El uso habitual es el del ejemplo mediante la alusión, breve o en desarrollo, que funciona de apoyatura y de distensión respecto de la materia pedagógica.

En *Amores* Ovidio se detiene en la descripción de una bruja de grandes poderes, algunos de los cuales proceden de la maga Circe. Su función de alcahueta es la de aleccionar a una joven en la elección de amante:

Hay una... (todo aquel que quiera conocer a una alcahueta, que preste oídos) ... hay una vieja llamada Dipsas. De su modo de ser le viene el nombre. Ella nunca contempló, estando sobria, a la madre del negro Memnón sobre sus rosados caballos. Ella conoce las artes mágicas y los conjuros de Eea, y hace volar por medio de su arte las aguas corrientes a su manantial. Sabe bien cuál es la virtud de las hierbas, cuál la de las cintas movidas por la rueda sinuosa, cuál la del veneno de un yegua en celo. Con su sola voluntad, se aglomeran las nubes en toda la extensión del cielo; con su sola voluntad, brilla la luz en la límpida bóveda celeste. He visto, creedme, los astros centelleantes con el color de la sangre, y el rostro de la luna estaba purpúreo por la sangre. Tengo la sospecha de que, convertida en pájaro, revolotea a través de las sombras de la noche, y que su cuerpo de anciana se recubre de plumas. Tengo la sospecha y es lo que se dice. Además, la doble pupila de sus ojos despide rayos, y una luz centelleante surge de ambos globos oculares. Hace surgir de sus antiguas sepulturas a sus bisabuelos y tatarabuelos, y con prolongado ensalmo hiende el suelo. (pp. 229-230)

El personaje tiene antecesores en la elegía romana en figuras como la de Acántide de Propertio, que es un precedente de los consejos ofrecidos por una vieja encubridora de una doncella enamorada, y en comedias medievales hispanas posteriores (véase Cristóbal, 1989: 228). Los rasgos aludidos de la Circe homérica forman parte de la construcción de la maga Dipsas de Ovidio en contaminación con otras brujas de la tradición literaria. Las artes mágicas de esta hechicera se integrarán, a su vez, en otros personajes brujeriles como Pánfila de *El asno de oro*. Se trata de propiedades como la de volar y la de convertirse en ave y, como Ericto en *Farsalia*, la de devolver a un difunto a la vida.

En el Libro II el poeta dirige su composición al anillo de la futura esposa. El amado desearía convertirse en este objeto suyo para permanecer siempre junto a ella, especialmente cuando se toque los lugares púdicos de su cuerpo, y muestra así su anhelo: “¡Ojalá que con la ayuda de la mujer de Eea o del viejo de Cárpatos pudiese convertirme de repente en este obsequio mío!” (p. 287). Se alude al mito de manera indirecta, mediante la metonimia del nombre de la isla donde habita, dentro de una breve digresión en la que se expresa el punto de vista subjetivo del amante. La conversión en otra forma es muy del gusto de Ovidio y, como se ha podido comprobar, también de Porpercio.

Ovidio cuenta la frustración del acto amoroso por incapacidad natural en el Libro III. El hombre se queja de la impotencia del momento excusándose con la posibilidad del envenenamiento:

¿No será que mi cuerpo languidece embrujado por algún veneno de Tesalia?; ¿no será que ensalmos y hierbas, ¡desgraciado de mí!, me están haciendo daño, o que una hechicera ha grabado mi nombre en amarillenta cera y una afilada aguja ha penetrado en medio de mi hígado? (p. 307)

La mujer se marcha enojada y avergonzada por la incapacidad o impotencia de su compañero, al que deja plantado:

(...) ¿por qué te burlas de mí?, ¿quién te mandaba, loco, acostarte en mi lecho contra tu voluntad? O una envenenadora de Eea te tiene embrujado con hilos de lana que traspasan, o vienes aquí cansado de otro amor. (p. 322)

La evocación del mito mediante la metonimia del lugar, la isla de Eea. Se expone el tratamiento burlesco de la erección masculina, lo que volverá a ser motivo de recreación en el *Satiricón* de Petronio, en el episodio correspondiente a de Circe.

Otra de las obras integrantes del corpus amatorio es el *Arte de Amar*, en la que el punto de vista del amor es aleccionador, es decir, visto desde fuera, y el tono es más objetivo que el de *Amores*. Entonces, el texto recurre a los *exempla* mitológicos para ilustrar las

conductas amorosas. En el siguiente extracto del Libro II se muestra el escepticismo ante la eficacia de las artes mágicas para conquistar el amor, siguiendo la línea previa marcada por sus antecesores Propercio y Tibulo:

Se engaña aquel que acude a las artes de Hemonia y da a tomar lo que arranca de la frente de un potro recién nacido. Las hierbas de Medea no harán que el amor perviva, ni los conjuros de los marsos acompañados de mágicos sonos. La mujer del Fasis hubiera retenido al Esónida y Circe a Ulises, si con solo los conjuros pudiera el amor conservarse. Y no serviría de nada hacer probar a las jóvenes esos filtros que las ponen pálidas: los filtros dañan la razón y tienen fuerza enloquecedora. (p. 394)

El efecto de los filtros afecta al uso de la razón y trastorna la sensatez, lo que está en línea con el racionalismo predominante de los estoicos. A continuación, Ovidio inserta un breve excursus en forma de epilio de Ulises y Calipso para dar prueba de la inutilidad de las hierbas (véase pp. 395-396). En cambio, la obra *Remedios contra el amor* pretende dar consejos en contra del amor, para lo que explota la imagen de mujer enamorada y abandonada de la *Odisea*.<sup>25</sup> Mediante el siguiente excursus Ovidio pretende demostrar uno de sus preceptos: vale más la elocuencia y las cualidades espirituales que la belleza y el físico, y que para combatir el amor no sirve el poder de la magia con la que Circe no consiguió detener la marcha del griego:

¿Qué provecho te hicieron, Circe, las hierbas de Perse, cuando la brisa favorable se llevó las naves de Néritos? Todo lo intentaste para que no se marchara tu astuto huésped, pero él entregó sus velas hinchadas a la huida que se había propuesto. Todo lo intentaste para que el fiero fuego no te abrasara, y el Amor duradero se asentó en tu corazón que no lo quería. Tú podías transformar a los hombres en mil figuras, pero no podías transformar las leyes de tu alma. Dicen incluso que entretuviste al caudillo de Duliquio con estas palabras, cuando ya tenía intención de partir: “No te pido ya lo que en un principio -bien me acuerdo- solía esperar: que accedas a ser mi esposo. Y sin embargo yo me creía digna de

---

<sup>25</sup> Otras escenas de abandono se encuentran diseminadas en la literatura clásica: Catulo LXIV 132 ss. y 249-250, con Ariadna y Teseo; Virgilio, en la *Eneida*, con Dido y Eneas, IV 296-392 y Ovidio en *Heroidas*, XII, 55-66, con Medea y Jasón; *Metamorfosis* XI 421-473, con Alcíone y Céix.



ser esposa tuya, por ser diosa y por ser hija del gran Sol. Te ruego que no te apresures; te pido un poco de tiempo como regalo: ¿qué menos te puedo pedir con mis súplicas? Además, ves el mar revuelto y debes temerlo: después de un tiempo, el viento será más favorable para tus velas. ¿Qué motivo tienes para huir? Aquí no se levanta una nueva Troya, nadie llama de nuevo a sus aliados para la guerra. Aquí reina el amor y una paz en la que solo yo recibo heridas para mi desgracia; y toda esta tierra estará un día bajo tu dominio. Ella seguía hablando, Ulises soltaba amarras a su nave. Los Notos se llevaron sus palabras baldías junto con las velas. Circe se abrasa y recurre a sus procedimientos de costumbre; y sin embargo su amor no ha menguado con ellos. (pp. 486-487)

El principio y el final tienen límites claros que forman una composición anular o en anilla (véase Baeza, 143 ss). La actitud de Ovidio frente a la magia se muestra evidentemente contraria en este pasaje. Frente a la ingestión de sustancias afrodisíacas, el autor sugiere la reflexión en la conducta, el aspecto más humano de la razón o la palabra como fórmula de solución. Ovidio se refiere a la maga y alude a sus cualidades como hechicera; da voz a Circe, y toma protagonismo entonces el punto de vista femenino, como ocurre con otros personajes míticos en las epístolas amorosas. Circe suplica a Ulises que se case con ella, intenta convencerlo con el argumento del prestigio de su antepasado familiar divino y con la herencia. Estos argumentos de seducción están alejados de la fuente griega. Ovidio actualiza el mito y como resultado se produce un anacronismo al tratar de adaptar la intervención de Circe a la sociedad romana y a cuestiones institucionales de orden social como el matrimonio o la disposición de los bienes hereditarios. De acuerdo con Socas (véase p. 100), el matrimonio queda, según el poeta, a salvo de las enseñanzas eróticas, pero queda también expuesto a discusión. La insistencia en la petición de Circe a Ulises de hacerlo su esposo podría bien ajustarse a esta situación, pues Ulises perdería ya el interés más frívolo y fugaz por la maga.

Además del nulo poder de las hierbas, se observa una crítica a la nobleza de nacimiento, que resulta inoperante frente a otros valores más intelectuales y espirituales. De igual modo Propertio destacaba la debilidad de esta cuestión en el panegírico a Mesala, protector de las artes y la literatura. El héroe va cambiando con los tiempos, sus valores se identifican con la elocuencia y la oratoria, una capacidad intelectual que se añade a la más arcaica de la habilidad con las armas. En este sentido, los dos excursos

detallan el amor entre el caudillo griego y la maga dando preponderancia a la voz de la mujer. El primero de ellos sirve para aleccionar a favor del amor, mientras que el segundo expone una opinión contraria. Son ampliificaciones del texto homérico con las que Ovidio recrea el episodio entre estos amantes pasajeros para argumentar su adiestramiento en cuanto a la debilidad de cualquier remedio mágico contra la fuerza del amor.

Circe también está presente en el género erótico epistolar como es el caso de *Heroidas*, obra en la que algunas mujeres de la Antigüedad clásica escriben cartas ficticias a sus amantes. La ausencia de interlocutor verbal hace pensar en una forma de soliloquio. En la Heroida I, Penélope lamenta su temor ante la posibilidad de que su esposo goce del amor peregrino de alguna mujer extranjera. El poeta emplea la primera persona para que sea Penélope la que cuente sus celos, que proyecta sobre Circe y Calipso: “Mientras tontamente reflexiono yo sobre todo esto, puede / que, conociendo / vuestra incontinenencia, te haya cautivado el amor de / una extranjera.” (vv. 75-77). De forma velada se está refiriendo a las deidades marinas, con las que Ulises mantiene una relación efímera. Alude a ellas de forma implícita, convirtiéndolas en motivo de sospecha, desde el miedo y el presentimiento de un engaño. Ovidio mantiene el triángulo amoroso planteado en la *Odisea*, esta vez desde otro de los vértices del mismo. La psicología juega un papel importante en la descripción de su mundo interior, que de forma explícita manifiesta la volubilidad de Ulises ante los encantos femeninos.

De igual modo, Circe es aludida de modo implícito junto a Calipso en *Tristes* y *Pónticas*, dentro de la corriente romanizadora de personajes de la *Odisea* y la de situar lugares por los que pasa Ulises en espacios de la geografía italiana, como ocurre en *Tristes* (véase p. 380). En *Pónticas* (véase p. 459), en cambio, Circe es la madre de Telégono, conocida por su habilidad para las metamorfosis. Estas creaciones pertenecen a las obras del destierro de Ovidio. Si en otros trabajos de Ovidio como *Heroidas* y *Metamorfosis* el mito constituía el argumento de las mismas, en estas obras queda relegado a una función secundaria de expresión sentimental en la que se apoya el testimonio de un hecho particular: el de la ausencia involuntaria, que forma el núcleo principal. Ulises, que partió a Troya también de forma involuntaria, es utilizado por Ovidio como término de comparación consigo mismo, como símbolo del destierro al que fue sometido (véase Cristóbal, 1994: 506). No es extraño que rememore episodios

homéricos con un sentimiento más subjetivo e intimista como fórmula de desahogo personal, de autoidentificación afín al espíritu de navegante exiliado inspirado en Ulises: “Ovid provides the most striking example in Latin literatura of a poet’s self-identification with the exiled Ithacan” (véase Stanford, 142). La función del mito se aleja de la máxima ejemplar que enfrenta realidades y conductas para ceñirse a la confrontación del contexto real, que es el destierro, con la proyección idealizada de un deseo y el sentimiento de nostalgia.

Ovidio modela el personaje desde la perspectiva del amor, que se halla por encima de la esfera de actuación de una experta como Circe. Su magia carece de la efectividad suficiente para decantar la balanza de la pasión en su favor. Irrumpen, por tanto, sentimientos como los celos y la venganza, que son propios del ser humano. Pero más que el intento de rebajar la categoría divina que Circe posee ya desde la épica homérica, parece existir una intención de acentuar sus reacciones por motivos eróticos e indagar con ello en la psicología del individuo. En las *Metamorfosis* Ovidio emplea el repertorio mítico existente en la tradición como materia literaria para crear narraciones fantásticas o maravillosas, donde el relato da cabida al amor y al humor, contadas desde la distancia espiritual, lo que es una forma de novelar más moderna e innovadora, con una mirada lúdica y renovadora de narrar los mitos (véase García Gual, 2014: 169).

La predilección del poeta sulmonense por Circe en relación con el amor y la transformación, motivos recurrentes en la tradición ovidiana, se manifiesta en el magnífico compendio mitográfico. Ovidio cuenta en las *Metamorfosis* con tres libros en los que Circe es la piedra angular. El primero de ellos relata la metamorfosis homérica de los compañeros de Ulises y el enfrentamiento del héroe con la diosa (véase XIV pp. 720-723). Además, destaca la innovación de la trama amorosa protagonizada por Escila, Glauco y Circe (véase XIII pp. 701-704 y XIV pp. 707-711), y la representada por Pico, Circe y Canente (véase XIV pp. 723-728), a las que el poeta latino da un amplio desarrollo.

El episodio ovidiano, originado en la épica homérica, proporcionaba dos de los ingredientes temáticos presentes en el entramado mitológico del poeta sulmonense: amor y metamorfosis. De hecho, el inicio y el final del espacio dedicado a la narración cuentan la historia de dos triángulos amorosos: Glauco, Escila y Circe, al comienzo; y

Pico, Canente y Circe al final. La deuda de las *Metamorfosis* con respecto a la *Eneida* se observa en muchos pasajes, especialmente en los últimos libros, afines por su temática a los de la épica. Por otro lado, está también presente la herencia de Homero; el contenido de la *Ilíada* está condensado en el juicio de las armas con el que se abre el Libro XIII y, finalmente, de la *Odisea* solo le merece la atención el episodio de Circe, que combina con la *Eneida* en los Libros XIII y XIV (véase Álvarez, Iglesias, 2001: 94 ss.).

Es importante recordar que los versos dedicados a los amores y celos de Circe se enmarcan dentro del mito de Orfeo, una de las voces masculinas más importantes que, prefigurado por el canto de su madre Calíope, canta en el Libro X una serie de leyendas de amores prohibidos o fuera de la norma. Según Álvarez e Iglesias (véase 2015: 333), en la parte épica de la recreación de Ovidio también vuelven a ser mujeres las protagonistas de los últimos libros del poema. Los personajes míticos femeninos son voces innovadoras en cuyo testimonio establece Ovidio los triángulos amorosos que se consideran grandes aportaciones del poeta a la renovación del mito y que serán más adelante del gusto de la comedia de enredo del Siglo de Oro.

En el primero de los triángulos, en el Libro XIV, Glauco se enamora de Escila, pero ella lo rechaza; ingiere una hierba y es metamorfoseado en animal marino que viaja hasta la morada de Circe en tierras de Ausonia. El conocimiento de las hierbas y el poder del canto son los remedios solicitados por Glauco para calmar el padecimiento por el amor de Escila: “¡pero tú, si algún poder sin límite hay en tus sortilegios, pronuncia un sortilegio con tu sagrada boca; o, si una hierba es más eficaz, utiliza la fuerza ya probada de esa poderosa hierba!” (p. 708). Glauco pretende hacer sufrir al otro, en lugar de asumir estoicamente el propio dolor, y desea con fuerza que sienta la misma pasión mediante la venganza otorgada por la magia.

Para Ovidio Circe es la hija del Sol, quien delató a Vulcano la infidelidad de Venus con Marte. De nuevo otra relación a tres, en la que de manera indirecta está involucrada Circe. Venus se cobra venganza en la descendencia femenina del Sol insuflándole la llama del amor y malogrando sus devaneos eróticos. Pero también contempla la posibilidad de que sea una cualidad de sí misma, propia de su naturaleza humana (véase *Met.* p. 708). Los ensalmos y los hechizos serían elementos de tradición bucólica que se

combinan y se integran en la parte épica. Circe intenta persuadir a Glauco aconsejándole que ame a quien le corresponde; para qué complicarse intentando despertar la llama de quien no le quiere, mientras otra mujer le ofrece lo mismo. El asesoramiento erótico muestra el tono lúdico y pragmático que utiliza Ovidio en sus relatos amorosos. Circe se enamora del recién llegado extranjero: “(...) aunque soy diosa, aunque hija del Sol resplandeciente, aunque tengo tan gran poder con las hierbas, tan grande también con mis sortilegios, deseo ser tuya” (pp. 709-710). Ovidio incide en el lado pasional de mujer, que supera a los lazos divinos: “Desdeña a la que te desdeña, corresponde a la que te busca y venga a dos con una sola acción” (p. 710). A esto, Glauco responde con la imposibilidad de amar a otra que no sea Escila.

Circe decide perseguir a Escila hasta el lugar donde se baña para tomar represalias, sin tocar el agua, pero pasando veloz por encima: “Penetra en las aguas que hierven por el oleaje, en las que pone sus plantas como en la tierra firme, y corre con los pies secos sobre la superficie de la llanura marina” (p. 710). Esta imagen del desplazamiento ligero por aire es un motivo afín al cuento popular. Otros ejemplos de este mismo motivo se rastrean en la *Ilíada*, en la poesía latina de las *Metamorfosis* y después en la literatura española, en *La Circe* de Lope, entre otras obras (véase Lida de Malkiel, 1976: 17). Estas muestras atestiguan el recurso popular del dibujo del mito que Ovidio combina con el interés por la psicología femenina; tanto es así que perfila una mujer que se desplaza de manera fantástica, capaz de tomar la iniciativa por amor y ser sujeto activo en la venganza de Escila. Ovidio ironiza con el amor y lo emplea como pretexto para rebajar la actitud y los poderes de los dioses, que se muestran vulnerables y vencidos frente a la pasión de las relaciones esporádicas.

Los dos siguientes asuntos amorosos son el de Ulises y Circe, y el formado por Pico, Canente y Circe. Para ello Ovidio introduce al personaje de Macareo. El arte de narrar de Ovidio hace coincidir a dos navegantes de dos expediciones épicas: a Macareo, al que adscribe a la saga odiseica, y a Aqueménides, que estaba ya presente en la *Eneida* (véase III 588-668), pero que cuenta lo ocurrido con el ciclope Polifemo, haciéndole partícipe Ovidio del episodio de la *Odisea*, combinando de esta forma dos prestigiosas epopeyas como recurso literario. En la versión de Ovidio Macareo es un miembro más de la expedición de Ulises, cuya función será la de personaje-marco narrador que cuenta a Aqueménides su paso por la isla de la maga y su metamorfosis. Según Macareo,

después de recibir la advertencia de Héleno, consigue llegar a la isla de Circe siguiendo los sucesos de la *Odisea*. La maga se halla rodeada de animales, que Ovidio describe con la exageración del aumento en el número de bestias y con la inserción de leonas hembra, a diferencia de los leones del texto griego. Además, modifica algunos detalles de la presencia de Circe: “Ella está sentada en un hermoso lugar apartado, en un trono solemne y, revestida de un resplandeciente manto, se cubre por encima con un velo de oro” (p. 721). Ovidio la imagina sentada en un trono en posición elevada, en actitud quizás de mando sobre sus sirvientas, y ricamente ataviada. No canta ni teje la labor, trabajo vinculado habitualmente a las mujeres, pero sí se halla rodeada de ninfas y de sirvientas a las que organiza su trabajo:

Juntamente las Nereidas y ninfas, que no tiran de vellón alguno moviendo los dedos ni sacan hebras que los sigan, clasifican plantas y distribuyen sin orden alguno flores esparcidas en los cestos y hierbas que se distinguen por sus colores. Ella en persona supervisa el trabajo que estas realizan, ella conoce cuál es su utilidad o en qué hoja está, cuál es la mejor combinación para las mixturas y examina, mirándolas con atención, las hierbas que han sido clasificadas. (p. 721)

El poeta se detiene para aclarar lo que precisamente Circe no hace, a diferencia de sus sirvientas, que es hilar la lana, y además se preocupa de ampliar información acerca de la tarea relacionada con las hierbas. Ovidio considera que la sabiduría de Circe obedece a la práctica del estudio y al conocimiento de plantas y sus efectos, en lugar de incidir en el alcance y efecto de la magia. Todos estos detalles aportan una versión racionalizada, menos arcaica y más avanzada en cuanto al método científico.

Tras la recepción de la expedición, la invitación a la bebida del brebaje y el toque de la varita, se produce la metamorfosis, de la que da cuenta Macareo con gran detalle en la descripción:

(...) empecé a erizarme con cerdas y a no poder hablar ya, a emitir en lugar de palabras un ronco murmullo y a inclinar hacia tierra todo mi rostro y sentí que mi boca se endurecía en un encorvado hocico, que el cuello se hinchaba con músculos, y con la parte con la que hacía poco yo había cogido la copa di pasos;

y junto con los que habían soportado las mismas cosas (tanto poder tienen las pócimas) soy encerrado en una pocilga, y vimos que solo Euríloco estaba libre de la forma de cerdo (...) (pp. 721-722)

Ovidio da voz al griego para que detalle su experiencia como testigo directo de los cambios y para que los describa con mayor profundidad, con ello el poeta latino consigue insertar en el poema un relato subjetivo, visto desde dentro. Highet llama la atención sobre la mutación en la épica de Homero, que se asemeja a la de los cuentos orientales *Las mil y una noches* (II), frente a la descripción ovidiana de la transformación más elaborada en el detalle con atención a la embriaguez provocada por la bebida. El antídoto, como se sabe, es la hierba moly suministrada por Hermes, pero la versión ovidiana prescinde del desarrollo del encuentro con el dios. Circe ofrece la copa a Ulises, el griego no bebe de ella, pero pide como dote para la boda con Circe los cuerpos de sus compañeros (véase p. 722). En este episodio se percibe una diferencia con respecto a Horacio en cuya sátira moral, comentada anteriormente, Circe es desprestigiada, lo que es reflejo de la diferencia de intenciones de los dos autores para con una misma materia.

No llegan a tal extremo en la *Odisea*, donde su relación no es más que pasajera. En la versión romana de Ovidio la unión se certifica con el matrimonio: “Después se prometen fidelidad y se estrechan las manos y, acogido en el tálamo nupcial, pide como dote de la boda los cuerpos de sus compañeros” (p. 722). Los compañeros de Ulises son rociados y al toque de varita, al igual que en la *Odisea*, a lo que se suma el canto y el poder de la palabra, son convertidos de nuevo en hombres con minuciosidad en el detalle: “(...) cuanto más canta ella, tanto más nos erguimos nosotros levantándonos de la tierra, y caen las cerdas, la hendidura abandona los pies partidos en dos, vuelven los hombros y están los antebrazos puestos debajo de los brazos.” (pp. 722-723). A lo largo de este pasaje se produce la contaminación de textos de la epopeya homérica y la virgiliana. Ovidio, en cambio, elude mencionar nada al respecto del rejuvenecimiento de los hombres tras el cambio, ni menciona las bellotas como alimento. Tampoco hay bajada al inframundo, encuentro oracular con Tiresias, ni predicción de los obstáculos futuros de Ulises.

Si antes Macareo tomaba la iniciativa narrativa ante Aqueménides, ahora es una ninfa de Circe la que toma el relevo de personaje-marco. El palacio de Circe alberga la estatua de Pico, y con el pretexto de la contemplación de la obra de arte, la ninfa cuenta a Macareo la historia de Pico y Canente, otro de los triángulos amorosos protagonizados por la hija del Sol (véase pp. 723-728). Las dos figuras míticas, la de Pico y la de Circe, se mencionaban en la *Eneida* como parte del panteón romano. Ovidio, en cambio, inventa una trama amorosa originando una red de relaciones eróticas variando, amplificando y, en definitiva, recreando una aventura más de amor, en lugar de dar continuidad a la versión virgiliana, más ceñida a la fundación de Roma. A partir de la vista de la escultura se inicia la narración que desarrolla el encuentro de Circe y Pico producido en los campos laurentes. Circe se aleja del monte circeo, llamado así en su nombre, llevada por su afición a la magia para recoger hierbas en la campiña latina. De forma que se desplaza y viaja hasta un lugar ajeno a ella en el que precisamente se está produciendo una escena de caza en la que ve a Pico por primera vez, y del que se queda embelesada ante su presencia. Se enamora, pierde el control y deja caer las hojas recolectadas. Los sentimientos de Circe y sus reacciones ante este nuevo estado son parte de la caracterización con la que Ovidio viste a su personaje, humanizándola y ampliando los rasgos de la diosa hija del Sol a la de una mujer expuesta ante las emociones.

Sin embargo, Pico está enamorado de Canente, la ninfa que canta con el poder de alterar fenómenos de la naturaleza. Con ayuda de sus poderes inventa una treta para distraer la atención de Pico y aislarle del resto de la expedición. Proyecta la imagen fantástica de un jabalí en movimiento en el camino de Pico (véase pp. 725-726). El jabalí, entonces, hace de cebo azuzado por Circe para atraer a Pico, que cae en el engaño de la imagen falsa. Mientras tanto canta un sortilegio en el que alude a la ascendencia familiar prestigiosa de su antepasado solar para doblegar el corazón de Pico, pero es rechazada. Circe lo amenaza con claras muestras de expresión de venganza (véase p. 726), que recuerdan los rasgos aplicados por el mismo poeta a Medea en el Libro VII (véase p. 432 ss.), y que probablemente tenía en mente ya desde la tragedia *Medea*, que no nos ha llegado (véase Cristóbal, 1989: 10). Circe lo hechiza, él intenta huir, pero el efecto del conjuro provoca la metamorfosis en un pájaro carpintero de fantásticos colores, áureo y púrpura. La expedición de Pico se vuelve en contra de Circe, que inicia otro sortilegio. Convoca a la Noche, al Caos y al Érebo y llama a Hécate con alaridos. Esparce veneno y ponzoña, los bosques cobran movimiento, los árboles cercanos palidecen, el suelo



gime, las rocas emiten sonidos y los perros ladran; los pastos se cubren de sangre, surgen serpientes negras y, por último, fantasmas, almas ingravidas que surcan los aires. Ovidio aprovecha para demorarse en detalles descriptivos; se preocupa por amplificar la cantidad de efectos provocados sobre la naturaleza fruto de la desesperación de Circe. El gusto literario por la exageración, en cierta medida, hiperbólica se asemeja con el estilo casi barroco de la retórica de Lucano en el citado episodio de Ericto. Finaliza el encantamiento con el toque de la varita y transformando a todos aquellos que presencian atónitos los prodigios.

Según señala Casquero en su edición de *Fastos* (véase 1984: 19 ss.), la recreación del mundo de los dioses es para Ovidio una cuestión más de estilo que de creencias religiosas. En su obra se percibe el influjo de la poesía alejandrina, para quienes dioses y héroes son simples actores de un argumento, rebajados a la altura de cualquier individuo de la época. Las motivaciones de los dioses parten sobre todo de la lujuria, y las diosas se mueven por el deseo de venganza producto de los desaires del rechazo recibido. En general, Ovidio potencia la dimensión erótica de Circe, sobre todo el lado psicológico como vehículo de expresión, algo que no estaba tan elaborado en recreaciones anteriores en las que la sombra de Ulises ocupaba el mayor protagonismo. Ovidio descubre y amplía la potencialidad narrativa Circe, que cobra mayor protagonismo que en autores anteriores.

#### **3.2.4. Breves alusiones al mito: Levio, Horacio, Marcial, Juvenal, Estacio, Luciano, Priapea y Claudiano**

En este apartado nos ocupamos de alusiones breves al mito en diferentes autores de la literatura romana del periodo Imperial. En su mayoría las referencias van a formar parte del aparato retórico, del ornato al gusto del autor y en apoyo de su discurso poético. El primero de los ejemplos es el de Levio, un poeta neotérico que titula *Sirenocirca* a su obra narrativa en verso. El fragmento conservado (véase Cristóbal, 1994: 61-62) probablemente sea parte de la intervención de Circe aludiendo a la belleza de Ulises, lo que sería una muestra del interés por ahondar en el lado erótico según presupuestos alejandrinos, como se ha visto en la obra amatoria de Ovidio. El orden de los sucesos en el texto de Levio varía en gran medida porque es inverso a los hechos ocurridos en la

épica, lo que muestra el carácter lúdico del empleo del mito, desmarcándose de cualquier intención exegética. Por otro lado, para dar nombre a su obra Levio sincretiza dos de las aventuras de la *Odisea*, o quizás sea la unión de los nombres de dos caracteres de la épica en un solo término, lo que supondría un juego poético y la posibilidad de que se tratara de un personaje que diera título a la obra.

Horacio, tratado anteriormente en relación con la exégesis estoica del mito, se sirve de la cita del mito en otras dos de sus composiciones: un epodo y una oda sirven su molde para la recreación de Circe. La temática amorosa y la magia comparten espacio literario en el Epodo XVII. Se trata de una palinodia dirigida a la hechicera Canidia, una bruja que se afana en la tarea de enamorar de manera indiscriminada a los marineros y a los mercaderes del puerto por donde merodea. Se inicia el epodo con la queja de uno de sus amantes, que pide a Canidia insistentemente que cese de ejercer sus hechizos con los que, al parecer, la hechicera lo había manejado durante largo tiempo, tanto que incluso su pelo ha encanecido. El autor latino, entonces, recurre a varios ejemplos conocidos de la mitología en los que existe una concesión como, por ejemplo, cuando Aquiles, durante la guerra de Troya, cede a Príamo el cadáver de Héctor. Del mismo modo trae a colación el instante en que Circe, a petición de Ulises, devuelve la forma a sus hombres evocando así el momento de la metamorfosis: “de cerdas y duras pieles los remeros / del sufrido Ulises se libraron cuando / Circe a ello accedió y a que recobrasen / mente y voz y rostros dignos” (XVII 15-8). La composición se cierra con la intervención de Canidia y la réplica a su amante anónimo, quien, a su vez, había iniciado el epodo para que le liberara de sus embrujos, aunque no se menciona en qué consisten.

La siguiente oda horaciana está dirigida a Tindáride. En el poema se intenta persuadir a una mujer para que visite una finca situada en una ubicación idílica:

Los dioses me protegen; a los dioses  
placen mi Musa y mi piedad. Aquí, ubérrimo  
fluirá para ti el propicio  
cuerno aportándote campestres honras;  
en la oculta cañada a la Canícula  
y sus rigores vencerás cantando  
a aquel a quien amó la vítrea

### Circe y Penélope con lira teya; (I, 13-20)

El calor veraniego invita al canto en el que rememora a la pareja de mujeres de la mitología odiseica, Circe junto con Penélope, que ocupan su pensamiento en Ulises. La alusión al mito es escueta y pretende elogiar las condiciones del lugar de retiro ajeno a las preocupaciones. El punto de vista del poeta respecto a las relaciones amorosas se distancia, el amor es visto desde fuera porque interesa subrayar el sosiego de los sentimientos en comunión con el paisaje. El tono lúdico desplaza cualquier intención exegética, lo que contrasta con la alegoría de la Sátira II 5, anteriormente analizada, que pretendía cubrir la aventura completa constituyéndose como ejemplo de conducta moral. En esta ocasión merecen la atención las dos heroínas mencionadas de dos de los episodios de la epopeya, teniendo a Ulises como denominador común, al que, sin embargo, no se menciona explícitamente.

Contemporáneo a Horacio es Marcial, en dos de cuyos epigramas demanda la alusión a Circe como parte del ornato a sus versos, con la función de apoyatura y de reflexión acerca de la realidad, sopesada y confrontada con la fuente mítica, sobre la que se dan variaciones estilísticas, como la exageración o la hipérbole. Marcial escribe en favor de una figura histórica de su contemporaneidad o ensalza un espacio geográfico, ambas situaciones quizás experimentadas por él mismo. En el Epigrama VIII del Libro VIII, por ejemplo, elogia el palacio de Augusto. Esta misma composición la veremos traducida en la obra *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián en la época del Barroco, con una ligera variación sobre la cita de Circe. La descripción maravillosa del edificio es de tal magnitud y preciosismo que reta hasta la luz del mismo Sol, padre de Circe:

Ríete, César, de las regias maravillas de las pirámides  
la exótica Menfis se calla ya sus obras de oriente:  
¿a qué parte del palacio Parrasio equivalen los logros del Mareótide?  
El día no ve nada más brillante en todo el mundo.  
Se creería que las siete colinas se han acumulado una sobre otra,  
el Osa ha alzado al tesálico Pelio a menos altura;  
entra en el firmamento de tal forma que, oculto entre resplandecientes astros,  
su pináculo despejado truena sobre las nubes inferiores

y se sacia de la secreta luminosidad de Febo antes  
de que Circe vea el rostro naciente de su padre.  
Con todo, Augusto, esta que con su cúspide toca las estrellas  
es una casa del tamaño del cielo, pero es más pequeña que su Señor.

Otro de sus poemas, el Epigrama 30 del Libro X, enaltece la región costera de Formias, situada al sur de Italia, en oposición a elementos de contraste:

¡Oh costa deliciosa de la templada Formias!  
A ti –cuando se escapa de la ciudad del riguroso Marte  
y, agotado, se libera de las turbadoras preocupaciones-  
Apolinar te prefiere a todos los lugares.  
Ni a la deliciosa Tívoli de su adorable esposa,  
ni a los retiros tusculanos o del Álgido,  
ni a Preneste ni a Anzio los admira él tanto;  
ni a la cautivadora Circe o a la Gaeta dárdana  
las añora, ni a Marica ni al Liris  
ni a Sálmacis que se baña en el manantial del Lucrino. (vv. 1-10)

Marcial celebra la situación privilegiada de varias localidades italianas de descanso a lo largo de la costa formia, que gozan de condiciones climatológicas benignas para el ocio y que superan la belleza de Circe, lo que se inspira, probablemente, en la descripción homérica de la diosa. Las referencias son bastante escuetas y cumplen una función encomiástica, que aprovecha Marcial para proyectar un sentimiento subjetivo sobre el núcleo central de las composiciones.<sup>26</sup>

Un autor romano conocido por sus sátiras es Juvenal, en cuya Sátira XV evoca a Circe acompañada de otras figuras de la epopeya homérica. Juvenal dialoga con su amigo Volusio de Bitinia acerca de las barbaries de los egipcios, cuestión que aprovecha para discutir la heterogeneidad de sus divinidades y su fanatismo religioso:

---

<sup>26</sup> Otros ejemplos de esta función los emplea Marcial para describir la finca de su amigo Julio Marcial (Lib. IV *Ep.* 64), los campos de Entelo (Lib. VIII *Ep.* 68) y de su mismo huerto (Lib. X *Ep.* 94), en comparación con los jardines de Alcínoo.

En Egipto todas las mesas se abstienen de animales lanudos, es nefasto degollar la cría de una cabra, en cambio, ¡es lícito comer carne humana! Cuando Ulises contaba, de sobremesa, al atónito Alcínoo crímenes de esta laya, quizás suscitara la indignación o la hilaridad de algunos, como si fuera un charlatán embustero: “¿No habrá nadie que arroje al mar a este tipo, que se merece un Caribdis cruel y auténtico, pues se inventa los cíclopes y los lestrigones monstruosos? Yo antes creería en la Escila, en las Rocas Cíaneas, que entrechocan, en los odres llenos de vientos tempestuosos o en los gruñidos de Elpénor y de sus remeros convertidos en cerdos por un leve toque de la varilla de Circe. ¿Tan huero de cabeza creyó al pueblo de los feacios?” (pp. 438-439)

De un modo exagerado Juvenal compara los relatos míticos con los rituales ceremoniales. Resulta más fácil creer en las mentiras de Ulises que en las noticias llegadas de las prácticas rituales egipcias. Inserta el excursus mítico para satirizar mediante la hipérbole y la exageración. Según Juvenal, Ulises narra los episodios homéricos en un orden distinto al de la epopeya con fantásticos embustes que agradan a la audiencia, disponiendo de la sobremesa del banquete que acontece en el palacio de Alcínoo: “La cosa la recitaba el rey de Ítaca, él solo y sin aportar testigos” (p. 439). El autor latino hace crítica de la veracidad de lo que cuenta el caudillo griego y cuestiona el papel de testigo único de vista que cuenta de manera retrospectiva episodios de la *Odisea*, entre los que está el de Circe.

Otros autores dan cabida a la recurrencia del mito con intenciones diferentes. Un poeta dedicado al tópico panegírico es Estacio. En la Silva III del Libro I emplea la fórmula de la comparación denominada “sobrepajamiento” por Curtius (p. 235). Se trata de un recurso estilístico utilizado por Estacio (véase Galán, pp. 63-174) con el que pretende encomiar a alguna persona o cosa y el objeto elogiado sobrepasa en cualidades a otro análogo. Se compara, en este caso, la finca del senador romano Manilio Vopisco que sobrepaja, entre otras, a los jarcines de Alcínoo y a las cumbres de la colina de Circe:

¿Para qué ensalzar sus vergeles, dignos de Alcínoo, que dan dos cosechas al año, con sus ramas que nunca se extienden en los aires sin carga de frutos? Atrás las campiñas de Telégono, atrás las de Turno en Laurento y las residencias del lago Lucrino y la costa del feroz Antífates; atrás las engañosas colinas de la hechicera

Circe, donde aullan los lobos, compañeros del héroe de Duliquio (...) (pp. 52-53)

Los ejemplos mitológicos son escogidos para calibrar el prestigio antiguo con el que enfrentar aspectos de la realidad del poeta. La mezcla de elementos homéricos y virgilianos sirve de pretexto para ensalzar la grandeza de la villa romana. La composición poética es muestra de la romanización de algunos mitos, tomando como trasfondo la localización de parajes estivales. El aullido de los lobos evoca la navegación de Eneas cuando pasa de largo por la isla de Circe, que los mantiene encerrados como bestias capaces de emitir alaridos a los hombres de Ulises. Estacio menciona también a Telégono, que es el hijo de Circe con Ulises, siguiendo la tradición de Hesíodo.

Luciano de Samósata, reconocido autor del siglo II d. C., cuenta con un testimonio más de la presencia de Circe en su obra *Relatos verídicos*, al que García Gual (1972: 76-93) dedica un estudio en *Orígenes de la novela* donde explica que los relatos lucianescos conjugan la fantasía y la parodia de los mitos odiseicos con el fin de divertir y enseñar, como el propio Luciano se encarga de clarificar en el comienzo de la obra. El autor clásico hace ficción para narrar sus propias historias inventadas y, de esta forma, evidenciar y superar con sus farsas la recreación fingida de otros poetas sobre los mitos, como es el caso de Homero, al que considera el iniciador de esta tradición de supercherías. Luciano arremete contra Ulises y contra el relato de sus aventuras contadas en el palacio de los feacios, donde todo lo que se cuenta, a juicio de Luciano, no es más que producto de la palabrería:

Su guía y maestro de semejante charlatanería es el Ulises de Homero, que disertó ante la corte de Alcínoo acerca de vientos en esclavitud y de hombres de un ojo, caníbales y salvajes; y, además, de animales de múltiples y las transformaciones de sus compañeros a su causa de los elixires: con múltiples relatos de este género dejó maravillados a gentes tan simples como los feacios. (p. 180)

Luciano escribe su relato en el período denominado Segunda Sofística, finales del siglo I hasta bien entrado el siglo V, en el que lejos quedaba ya la credulidad en los antiguos

dioses, considerado como algo ya remoto, abierto a la mofa y a la desmitificación. A pesar del cambio de pensamiento y de estética literaria, se mantenía viva la cultura pasada de la que se partía para construir su presente, lo que no estaba exento de cierta ironía (García Gual, 1972: 78).

Luciano cuenta la historia de un viaje estimulado por el deseo de descubrir nuevos horizontes y llevado por esa curiosidad es conducido hasta los límites del océano y de tierras inexploradas. Tras varias aventuras, que Luciano cuenta como narrador y personaje, consigue llegar a la Isla de los Bienaventurados donde entabla conversación con Homero y se encuentra con Ulises, que le entrega una carta a Luciano para que se la entregue a Calipso. En la letra de la carta, Ulises recuerda su relación amorosa con la ninfa y su arrepentimiento por haber rechazado la oferta que Calipso le propuso, el goce de la inmortalidad, lo que aprovecha Luciano para rememorar el encuentro erótico con Circe, de la que se informa que nació su hijo Telégono.

Luciano detiene el curso del relato fabuloso para insertar una epístola, tomando como modelo previo las cartas de las *Heroidas* de Ovidio, en las que la voz femenina era protagonista. Quizás se inspire en la Heroida I, en la que Penélope quejosa escribía a Ulises una carta sin conocer aún su paradero después de la guerra de Troya, pero refiriendo detalles que desarrolla con humor. Luciano sustituye al emisor de la carta, pues en lugar de ser Penélope es el propio Ulises el que dirige la epístola haciendo constar su deseo no de volver a Ítaca, sino de regresar a la isla de Calipso. Luciano narra este episodio instalándose en el otro mundo, lo que sirve para dar muestras de su escepticismo e incredulidad y de paso para criticar e ironizar sobre los personajes míticos desde una mirada mucho más ecléctica y distanciada, a través de la que se observa la presencia de los dioses, pero desprovista ya del aparato divino y sin apenas trasfondo ideológico alguno.

El siguiente texto que comentamos se incluye en la obra denominada *Priapea*. Los priapeos son poemas breves erótico-festivos que contienen como tema básico al dios Priapo. El elemento religioso vinculado al culto dionisiaco fue desvirtuándose por una imagen menos tradicional y más obscena (Montero, 1990: 9-35). El Priapeo 68 interpreta los dos poemas homéricos desde un punto de vista pornográfico, iniciándose

con un juego de palabras en el que se distorsionan algunas voces del vocabulario homérico. El lenguaje sufre alteración dentro del contexto de una versión más realista y burlona que aporta el narrador, supuestamente dedicado a labores del campo, al que le llega la historia épica de forma oral. Por tanto, la discusión filológica que da origen al Priapeo 68 es interrumpida mediante un excursus en el que se critica a las dos epopeyas homéricas: “Y si la verga troyana no hubiese gustado al coño lacedemonio, Homero no habría tenido tema que contar.” (pp. 63-64). El poema se origina con la discusión acerca del apetito carnal. El devaneo de Agamenón, bien dotado, con Briseida, irritó a Aquiles, lo que derivó en el comienzo de la *Iliada*. Al poema odiseico se dedican estas líneas:

El otro tema es el periplo del astuto Ulises: si buscas la verdad, también esto lo ocasionó la pasión. Aquí se habla de un tubérculo del que nace una áurea flor, a la que cuando llama *môly*, la verga es la *môly*. Aquí leemos que Circe y la Atlántida Calipso buscaron ávidamente la gran verga del varón duliquio, y que la hija de Alcínoo se quedó maravillada ante su miembro, que apenas había podido cubrir con un frondoso ramo. Sin embargo, él corría hacia su querida vieja y todo su pensamiento estaba, Penélope, en tu coño. Más tú, por tu parte, permanecías tan “casta” que ya frecuentabas los banquetes y tu casa estaba llena de chulapones. (p. 64)

Se trata de una mirada caricaturesca y degradante hacia la epopeya homérica, y una crítica implícita a su autor, al que trata de desmentir con marcado tono de ironía. Las heroínas son pulsiones sexuales, casi ninfómanas motivadas por el disfrute de los cuerpos. El proceso de reducción de lo mítico se expresa con el uso de un lenguaje mucho más explícito y vulgar, de manera que la temática sexual es objeto artístico que se superpone al material mítico ya tradicional. El priapeo recurre a una exégesis alegórica, que habitualmente empleaban los sofistas como instrumento de ideologías. El giro, en cambio, se centra en la degradación jocosa, pretendiendo otros significados ocultos tras la epopeya. La hierba moly que combate a Circe, por ejemplo, es el miembro viril. Desaparece Hermes, la metamorfosis y la bajada al inframundo de la escena épica, de manera que todo el episodio se concentra en un único tema que abarca varias aventuras homéricas.



El testimonio próximo forma parte de la obra de Claudiano, un autor de la tardía Antigüedad, hacia el siglo IV, que es contemporáneo de San Agustín. El pasaje de Claudiano se lee en *Elogio de Serena*, en la composición que está incluida en los poemas menores del autor, donde incluye un breve resumen de la *Odisea*:

¿O acaso el espíritu sublime del viejo de Meonia pretende otra cosa con toda la acción de su poema? Que Caribdis dispuso sus aguas, que Escila sus perros, que Circe sus venenos, el hambre evitada de Antífates, la nave hecha pasar a través de los cantos implacables de las Sirenas mientras los marineros permanecen sordos, el Cíclope privado de su ojo, el desprecio de Calipso, todo esto es gloria de Penélope; solo para elogiar su castidad se disponen tantas escenas. (p. 287)

Las aventuras se simplifican al extremo con respecto al texto fuente. A ello se une el desorden en la sucesión de los episodios: Caribdis y Escila reaparecen antes de Circe, incluso antes de ser anunciadas por ella, y desaparece el viaje al Hades. Estas modificaciones pretenden más bien ensalzar la castidad de Penélope frente a Circe, que participa junto con el resto de figuras como recurso encomiástico. Parece estar en línea con la elegía de Propertio, que funciona aquí como hipotexto al texto de Claudiano (véase Cristóbal, 1994: 69).

### **3.2.5. *Satiricón* de Petronio**

En este apartado nos ocupamos del testimonio de Circe aportado por Petronio en su novela *Satiricón*. De acuerdo con García Gual (1972: 347), el nombre de la obra advierte ya desde su inicio del carácter lascivo de los relatos, que enlazan con la tradición novelística griega de títulos como *Ephsiaka* o *Milesiaka*. La novela cuenta las aventuras de Encolpio transcurridas por el sur de Italia; aquel hace a la vez de narrador y de personaje que comparte viaje con Ascilto y con Gitón, este último amante de Encolpio, que sufre de impotencia sexual producto del castigo de Príapo. El episodio protagonizado por Circe (p. 191 ss.) en la obra de Petronio constituye uno más de los incidentes que van jalonando las peripecias de Encolpio.

Tras el banquete celebrado en casa de Trimalción, Encolpio logra escapar y embarcarse en un navío que naufraga debido a una tempestad que los conduce hasta Crotona, donde

se establecen haciéndose pasar por personas adinerados para conseguir el aprecio de los llamados cazadores de herencias. Crísida, la alcahueta sirvienta de Circe, pretende que Encolpio mantenga un encuentro sexual con su señora aduciendo la ligereza de su ama en cuanto a la amplia elección variopinta de amantes: gente desharrapada, esclavos con túnicas arremangadas, gladiadores, histriones o muleros. El encuentro sexual mantenido con Circe se resuelve de forma insatisfactoria en dos ocasiones, por lo que Encolpio se ve obligado a recurrir a las prácticas mágicas de Proselenos, una vieja sacerdotisa de Enotea.

Circe protagoniza una escena costumbrista en la que se describe el comportamiento disipado de una matrona romana aconsejada por la bruja Crísida. La escena se desenvuelve en ambiente urbano, mundano y sórdido, muy distinto del escenario marino original de épica arcaica. Se incrementa el valor de las hierbas, pero con objeto de incrementar el estímulo sexual en lugar de provocar el olvido, que, como se sabe, era intención de Circe en la *Odisea*. Por otro lado, el lenguaje vulgar empleado por Petronio para sus personajes en la escena amorosa es muestra de realismo con el que se configura el perfil humano y cercano al mundo de Circe. Tras el primer encuentro frustrado entre Encolpio y Circe, Circe, dudosa de que su belleza haya decaído, se expresa en estos términos ante Crísida: “¿Es agrio mi aliento como el de quien ayuna? ¿O es que he descuidado el sudor de los sobacos?” (p. 128). El léxico utilizado se convierte en herramienta caracterizadora del personaje con el que se consigue parodiar al mito clásico.

Podemos aducir que la Circe de la epopeya homérica en sus dos facetas, de mujer y de maga, a la vez se proyecta en dos papeles distintos absorbidos por dos de los personajes femeninos de la obra de Petronio: el de la cortesana, obscena en las relaciones amorosas, por un lado, y el de la bruja consejera, que interviene en beneficio de su señora. Por otro lado, la Circe de Petronio, además, reniega abiertamente de su condición divina: “No soy, es verdad, hija del sol, ni mi madre con su seducción fue capaz de detener el curso de las estaciones” (p. 127).

Petronio aprovecha para ironizar e invertir algunos tópicos relacionados con el amor. Por ejemplo, cambia el tono de la descripción del paisaje ameno, lo que ocurre cuando la bruja Crísida lleva a Circe al encuentro de Encolpio, extranjero en Crotona, que lo

espera bajo la sombra de la espesura de un platanar tras un camino de laureles y un prado de flores. Petronio se demora en la descripción del paisaje ideal para ironizar el espacio con el desarrollo de la escena sexual. Esta descripción, según Curtius (1976: 280), que en Téocrito y en Virgilio formaba parte del escenario de la poesía bucólica, se desprende de su contexto idílico en la novela de Petronio:

Así continuamos bromeando hasta que me decidí a pedirle que me trajera a su ama al platanar. (...) Y al decir esto Circe me envolvió en sus brazos, más suaves que las plumas, y me internó hacia un prado esmaltado de flores. (pp. 192-194)

El ambiente pastoril precede y anticipa un encuentro sexual de Circe, supervisado por Crísida. Algunos de los componentes de esta escena coinciden con una de las escenas del *Fedro* de Platón. Fedro indica a Sócrates, también extranjero, un sitio donde dialogar sobre la condición del amor. La sombra de un platanar junto a un río parece el lugar más adecuado. Al llegar al sitio deseado, Sócrates alaba con detalles pastoriles la belleza natural del retiro:

Sócrates.- Guía, pues, y mira a la vez dónde nos vamos a sentar.

Fedro.- ¿Ves aquel altísimo plátano?

Sócrates.- Sí.

Fedro.- Allí hay una sombra, una ligera brisa, y césped para sentarnos, o, si queremos, recostarnos. (p. 281)

Varios ingredientes similares se encuentran insertos a su vez en *El asno de oro*. La novela de la peregrinación de Lucio se va ramificando en relatos breves, uno de los cuales es el de Sócrates y las brujas (pp. 61-72). El mercader Aristómenes llega a Tesalia, conocida por ser tierra de brujas, a la ciudad de Hípata. Allí encuentra a su amigo Sócrates que le cuenta lo que le ha ocurrido con la bruja llamada Méroe, con la que había mantenido una relación adúltera. Por la noche recibe la visita inesperada de Méroe acompañada de su hermana Pantia, que habían escuchado la conversación y pretenden vengarse de la marcha de Sócrates. Asesina a Sócrates, pero por efecto de la magia, la muerte no es inmediata. Al día siguiente se produce la muerte a la sombra de un plátano en la orilla de un río. La condición de foráneo, el elemento paisajístico, la presencia de la bruja y el tema del amor, en este caso con la variante de la infidelidad,

concurrir en el episodio con un gran contenido de magia, que, además, está disperso en toda la obra de Apuleyo.

Por otro lado, la fijación con Sócrates de Petronio en el *Satiricón* es explícita cuando Gitón, dirigiéndose a Encolpio, se refiere con ironía a la castidad, cuando en realidad es a la impotencia, y busca paralelo en la relación de Sócrates con Alcibíades. Tras el primer encuentro de amor frustrado, Circe emplaza a Encolpio a un segundo encuentro para consumir lo ya iniciado. Para ello Circe le escribe una carta respondida por su inútil amante, en la que se confirma su cita, pero vuelve a fracasar, acabando la escena a latigazos y consolándose con la cama: “Fingí que estaba indispuerto, y me metí en la cama. Aquí desfogue toda mi rabia contra quien había sido la causa de todos mis males” (p. 201). La misma reacción tiene Aristómenes, en *El asno de oro*, cuando después de haber sido testigo del asesinato de Sócrates por las brujas le impide salir el tabernero de la fonda: “¡Oh mi lecho muy amado, que has conmigo padecido tantas penas y fatigas, tú eres sabedor y juez de lo que esta noche se hizo!” (p. 69).

Pudiera tratarse de casos aislados, aunque se ofrece otro de los relatos de Apuleyo en conexión con Petronio en los siguientes pasajes del *Satiricón*: en la historia de Telifrón, que es engañado por una bruja convertida en un animal mientras vigila a un muerto resucitado con la intervención de la magia, en similitud con el suceso de la matrona de Efeso y el episodio de licantropía, pero, en este caso, con contenido erótico, en línea con el resto de aventuras del *Satiricón*.<sup>27</sup>

Petronio parece invertir el tópico de la descripción de la belleza ideal de la mujer, atribuido en el texto a la escultura de la diosa Diana de Praxíteles, lo que aprovecha Petronio para ensalzar los ragos de la bella Circe (véase p. 193). Petronio trata de poner de relieve tipos de personaje femeninos, el de cortesana y el de alcahueta, más allá de cualquier interés por la profundización psicológica, siendo reflejo de la sociedad urbana de clase media, de sus costumbres y de sus vicios. Se observa, además, el afán por parodiar la épica homérica en otro de los instantes de esta extensa escena en el momento en que Encolpio, tomando el nombre de Polieno y equiparándose a Ulises, se carea con Circe, con la consiguiente degradación del héroe, cuyo nombre queda en entredicho en

---

<sup>27</sup> Para profundizar la relación entre estas dos novelas latinas, puede consultarse Walsh (1970).

una escena sórdida y furtiva del encuentro sexual. El nombre de Polieno alude a un epíteto homérico *polyainos*, “el muy digno en elogios” (García Gual, 1972: 353). También es comparado Ulises con Gitón, amante de Encolpio, en varias alusiones.<sup>28</sup> Después del segundo encuentro erótico frustrado de nuevo, Encolpio acude a la vieja Proselenos. Proselenos trata de solucionar el problema acuciante con el canto de unos versos entre los que pronuncia el nombre de Circe, en concreto, aludiendo a la Bucólica VIII de Virgilio, ya mencionada, en la que Circe, con el canto, convertía a los hombres en animales. Así lo incluye Petronio en su texto: “Circe, hija de Febo, cambió con sus hechizos a los compañeros de Ulises” (p. 206).

Las prácticas sociales van a definir a los personajes por encima de la condición económica, como afirma Encolpio: “Quedé estupefacto ante este contraste de apetencias. Me parecía curiosísimo descubrir que una esclava tuviera los desplantes de una matrona y que esta tuviera la bajeza de una esclava” (p. 192). La inversión en el modo esperado de actuar parece apuntar a los cambios en la sociedad de su época, al comportamiento entre hombres y mujeres y al gusto de Petronio por destacar y ridiculizar el cuadro humano de costumbres romanas. Circe se muestra como una mujer con deseos apremiantes; se trata de un personaje femenino que es sujeto activo de la acción con un marcado componente sexual, para lo que busca la solución en Encolpio, que es objeto de deseo obligado a servir sus peticiones.

Un ejemplo de personaje femenino próximo a Circe, de Petronio, sería el de Fronesio, de la comedia *Truculento*, de Plauto, que disfruta del placer y de la extorsión de varios hombres de forma simultánea, la imagen de la prostituta manipuladora (véase López Gregoris, p. 99). En otras comedias de Plauto, en *Mostellaria* o *Asinaria*, hay referencias a Circe. Otros géneros acogen esta tipología y tienen continuación en Luciano y en los Diálogos de las cortesanas, con el retrato de parejas de personajes, el de alcahueta y el de cortesana, como Melita y Báquide, o Glícera y Tais, que buscan la mediación de la magia y la brujería de la región de Tesalia.

En la novela de Petronio se insertan incidentes intercalados de mayor o menor extensión al argumento nuclear, siendo una de las historias anejas la de Circe. Las prácticas

---

<sup>28</sup> Fedeli (1988) aporta un estudio comparado entre el mito griego de Ulises y el personaje de Polieno en Petronio.

brujeriles y el sexo son ingredientes para el relato incluido en el viaje de Encolpio. Estos recursos narratológicos se observan en la siguiente novela que nos ocupa, *El asno de oro*, si bien al viaje de Lucio se subordinan narraciones de experiencias personales extrañas contadas a personajes crédulos que, en lugar de burla, provocan cierto recelo y pavor por su contacto con las prácticas vinculadas al amor, al mundo de los difuntos y a la metamorfosis, en las que Circe, sin duda, es objeto de inspiración y recreación.

### 3.2.6. Proyección de Circe en *El asno de oro* de Apuleyo

Como se ha comprobado, el viaje es un tema arraigado en la literatura clásica, especialmente en la épica homérica. El viaje obedece a un esquema lineal en el que perpendicularmente al itinerario principal se van insertando episodios, aventuras y relatos diversos que forman un conglomerado descriptivo o narrativo que aporta colorido a la epopeya. Como parte de este horizonte variopinto, se reserva un lugar a lo sobrenatural, a la magia, que genera un halo de misterio y de intriga, y que es fuente de cambios de dirección, de decorados y de conflictos en la trama como parte del conglomerado global. Este modo de construir la obra literaria como soporte estructural de los sucesos tiene continuidad en la novela de Apuleyo. Como indica Lida de Malkiel (1976: 33), Apuleyo, autor del siglo II, emplea en varias ocasiones el argumento principal como marco para intercalar relatos independientes siguiendo una costumbre de la narrativa popular que se observa en la *Odisea*, en las *Historias* de Heródoto, en las *Metamorfosis* de Ovidio, así como en relatos posteriores como la *Disciplina clericalis*, *Libro de los engaños*, *Calila e Dimna* o en el *Decamerón*. En la novela de Apuleyo, Lucio jalona las etapas de su ruta con sucesos contados por él mismo o puestos en boca de los personajes que secundaron la historia de su viaje, narraciones que se han denominado *novella*.<sup>29</sup>

El ambiente mágico de la novela es predominante ya desde el inicio, en el que Lucio se encamina en dirección a Tesalia, pretexto que utiliza Apuleyo para presentar tres relatos relacionados con la brujería: el de Sócrates con Méroe y Pantia (véase pp. 61-72), las brujerías de Méroe (véase pp. 63-65) y el caso de Telifrón (véase pp. 95-102). En todas

---

<sup>29</sup> De las delimitaciones y peculiaridades de las *novelle* se ha ocupado Ruiz de Elvira (véase 1973: 15-52). Cristóbal (véase 1970: 309-373) resume las características de las *novelle* y estudia la obra apuleyana, extrayendo de ella las narraciones insertadas.

estas *novelle* tienen lugar, además, las siguientes metamorfosis: la de un amante en castor; de un tabernero en rana; de un abogado en carnero; de una bruja en comadreja. A estas experiencias narradas y subordinadas se suma la ocurrida al propio Lucio, que él mismo cuenta como personaje, con la bruja Pánfila, en la que transcurre una conversión en búho y la metamorfosis de Lucio en asno. La metamorfosis y la brujería son elementos que aproximan la mitología a la novela, las mutaciones operadas desde la brujería se establecen como recursos literarios para insertar el elemento sobrenatural, que anteriormente se había atribuido al aparato divino y que resulta sustituido por poderes malévolos o por sucesos indefinidos de difícil explicación, lo que contrasta con el ambiente más cercano a la realidad propuesto por Apuleyo (véase Cristóbal, 1970: 321-324).

Las brujas que aparecen en la novela, Pánfila, Méroe y su hermana Pantia, van modificando la trama con sucesos vinculadas a la magia, a la metamorfosis y al amor. Siguen el modelo de Circe, y también el de Medea, aunque estas peculiaridades creemos que sin duda nacen y tienen desarrollo desde la literatura de Homero. Se aprecia, sin embargo, un cambio notable en su caracterización, pues son vistas con mayor desconfianza y dibujadas como seres malignos y perversos, porque siempre que se trata de situaciones en las que se ven rechazadas son ellas las que perjudican a aquel que contradice sus deseos.

Circe procede del ámbito popular de los cuentos y adquiere entidad dentro del mundo de las divinidades y de las heroínas de la mitología, que actúan por lo general en soledad y en favor del héroe, como se ha comprobado anteriormente, salvo en algunas excepciones. En cambio, esta variante de personaje tipo de “bruja”, como elemento integrante de la sociedad, va adquiriendo y acumulando rasgos mucho más desfavorables y negativos. La tendencia en el proceso de caracterización, por tanto, se orienta hacia un tipo más marginal, siempre vinculado al amor, pero cuyas prácticas extraordinarias suscitan cierto temor e inquietud.

Apuleyo conocía la travesía de Ulises, de la que pudo extraer una exégesis moral coincidente con la estoica tradicional. Dedicó parte de otra de sus obras, *El demon de Sócrates*, al itinerario marino de Ulises, incidiendo en su proverbial sabiduría y prudencia para superar peligros y que, según sus palabras, simbolizó Homero en la

figura de Minerva, Atenea, en su papel de diosa protectora en la *Odisea*. Estas cualidades destacan sobre los obstáculos a los que se ve sometido, entre los que se halla Circe, tal y como menciona Apuleyo en un breve excuso, donde recupera el motivo de la magia superada por el conocimiento:

Con la sabiduría consigue pasar frente a Escila sin ser arrastado y librarse de los remolinos de Caribdis sin ser sumergido; bebe la copa de Circe sin sufrir metamorfosis; llega al país de los lotófagos sin quedarse allí; y oye el canto de las Sirenas sin aproximarse a ellas. (p. 24)

El episodio de la conversión de Lucio en *El asno de oro* se inicia en el Libro II cuando llega a la ciudad de Hipata, en la región de Tesalia, famosa por las leyendas de brujería. Se encuentra con Birrena, amiga de la madre, que lo invita a su mansión, donde observa la descripción de una escultura de Diana y de Acteón. En seguida Birrena advierte del peligro que supone acercarse a Pánfila, de la que dice ser capaz de obrar encantos sobrenaturales y de manipular a los hombres a su antojo:

Y si ve algún gentilhombre que tenga buena disposición, luego se enamora de su gentileza y pone sobre él los ojos y el corazón: comiéndale a hacer regalos, de manera que le enlaza el ánimo y el cuerpo que no puede desasirse. Y después que está harta de ellos, si no hacen lo que ella quiere, tórnalos en un punto piedras y bestias o cualquier otro animal que ella quiere; otros, mata del todo; y esto te digo temblando, porque guardes que ella ame fuertemente, y tú como eres mozo y gentil hombre, agradarle has. (pp. 84-85)

Lucio desea satisfacer la curiosidad de desvelar el secreto de la ciencia de Pánfila. Concierta entonces con Andria, la sirvienta de Pánfila, una cita justo en el instante oportuno para ver su transformación; sin embargo, se torna en ave porque sus hechizos no funcionan, motivo por el que se ve obligada a volar al encuentro de su amante. Lucio físgonea a través de una hendidura, observa la mutación y pide encarecidamente que se le unte con el mismo ungüento que había utilizado Pánfila. Con esto, Lucio desoye el mandato, Andria se equivoca y, en lugar de convertirlo en ave, lo hace en asno, al que solo la ingesta de rosas puede servir de antídoto que lo devuelva al estado anterior. Cabe la posibilidad de apuntar que el relato de la metamorfosis de Lucio se asemeja, en cierto



modo, al mito de Acteón y Diana. En el Libro II (véase pp. 83-84), Lucio se encuentra con Birrena, bruja amiga de su madre, en cuya mansión observa en un atrio la figura de Acteón convertido en ciervo y devorado por sus perros por espiar a la diosa Diana. El instante antes de espiar a Pánfila, Apuleyo vuelve a tener en mente este mito al mencionar al ciervo para compararlo con un símil a Lucio. Apuleyo pudo también recurrir al mito de Ío para inspirarse en su peregrinaje hasta las costas africanas. Ío, hija del dios-río Ínaco, fue amada y perseguida por Zeus, quien la transformó en ternera para alejarla de la ira de Hera. Terminó sus días en Egipto, donde recibe veneración bajo el nombre de Isis.

Lucio cuenta en primera persona los hechos ocurridos mezclando lo inverosímil con lo real y añadiendo un tono de ironía que distancia al narrador-personaje de los hechos. La inclusión y la permuta de amos, los trapicheos, engaños y pillerías o los negocios de poca monta forman parte del recorrido por diferentes entornos a lo largo de un amplio espacio de tiempo, lo que facilita el desarrollo y la evolución psicológica de Lucio. El estudio de Luck (véase 1995: 26) considera el peregrinaje de Lucio como un proceso de iniciación paralelo al que iniciara Apuleyo. La *curiositas*, que es, como su equivalente griego *periourgia*, casi un sinónimo de “conocimiento mágico”, es lo que impulsa a Apuleyo en su peregrinaje, en ella que aprende la lección de que la religión es superior a la magia, y de este modo encuentra su salvación en la religión de Isis. Otra posible interpretación es la que alude la metamorfosis como alegoría del pecado de la curiosidad. Esta interpretación alegórica se sostiene en el prólogo de la primera traducción al castellano por Diego López de Cortegana hacia 1513, para defender el texto de la posible censura del Santo Oficio, y de igual modo reaparece años después en los *Diálogos de Agricultura Cristiana* del franciscano Juan de Pineda (véase Cristóbal, 1990: 230). A estas explicaciones se suma la aparecida en el “Prohemio” de *El asno de oro*, en la que se establece la lucha alegórica entre la necedad producto del vicio, como catalizador de la metamorfosis en asno, en contienda con la razón, siguiendo postulados de Platón y de Proclo:

Pero en este emboluimiento y escuridad de transformación parece que quiso como de passo notar y señalar la natura de los mortales e costumbres humanas, por que seamos amonestados que nos tornamos de hombres en asnos quando como brutos animales seguimos tras los deleytes e vicios carnales con vna asnal

necedad, y que no reluze en nosotros vna centella de razón ni virtud; y en esta manera el hombre, según que enseña Origenes en sus libros, es hecho como caualllo y mulo, e assi se transmuda el cuerpo humano en cuerpo de bestia. (...) Assimismo escriue Proculo, discípulo de Platón, que muchos ay en esta vida lobos y puercos, e muchos otros cercados de vna forma de bestias brutas. De lo qual no nos deuemos marauillar, pues que en este lugar terreno está aquella maga Circes que transforma a los hombres en bestias: y esto es que quando la razón está llena de olores terrenos y embriagada de plazerres mundanos tórnose como bruto animal, hasta tanto que gustadas las rosas, conuiene a saber las sciencia que es alumbramiento de la razon, cuyo olor suauiissimo gustado, se torna en humana forma y razonable entendimiento, apartada de si la gruessa cobertura de las cosas terrenales. (pp. 365-366)

### 3.3. Obras mitográficas

Las mitografías cambian la orientación de los relatos tradicionales. Es objeto de estas obras la recopilación de información en forma de resúmenes ordenados que aportan nuevas versiones añadidas a las ya paradigmáticas. La lectura se clarifica porque se decarta la intención exegética del mito y de este modo resulta más cómoda su consulta dado el tono más prosaico, sin el doble sentido que demanda un alto grado de erudición. Se advierte, por lo general, que el fondo religioso del mito se ha perdido, la tradición se va literaturizando y se va convirtiendo en material para la elaboración narrativa. A juicio de Ruiz de Elvira (véase 2011: 47-50), nuestro conocimiento de la mitología y comprensión de las obras de la literatura clásica, sobre todo de las que tratan la materia poética, sería muy precaria si solo contásemos con la comparación entre estas últimas y las obras en prosa no dedicadas en especial a la mitografía. Por ello, resulta imprescindible y una fortuna para el estudioso de la mitología clásica el manejo de manuales sistemáticos griegos y latinos en prosa, como material valioso y auxiliar imprescindible en la tarea. Destaca como los dos mejores manuales la *Biblioteca* de Apolodoro y las *Fábulas* de Higino una obra en prosa narrativa. Son los únicos que abarcan la mitología en su conjunto, aunque disten de ser completos. Los demás manuales o textos mitográficos ofrecen secciones determinadas o aspectos especiales de los mitos. La *Biblioteca* presenta gran minuciosidad en el detallista en la narrativa, aunque es incompleta por su extensión reducida, que le impide ofrecer datos y variantes,

que se suplen por otras fuentes. La *Fábulas*, en cambio, contienen enorme cantidad de datos ausentes en la *Biblioteca* y proceden, en muchos casos de tragedias perdidas. El mito de Circe se recoge en los dos manuales, en Apolodoro (véase *Bibl.* pp. 74-75 y *Ep.* pp. 229-230) y en Higino (*Fáb.* CXXV). Los textos se ofrecen en el Anexo de este trabajo.

Una de las obras no mitográficas, pero que ofrece información de interés diseminada a lo largo de la obra es la *Biblioteca histórica* de Diodoro de Sicilia, que destaca aspectos de los mitos en los Libros II al V. Con respecto a Circe hallamos información en el Libro IV; la tradición seguida por Diodoro emplaza a Circe en el ciclo de las Argonautas, más hacia Oriente. Helios tuvo dos hijos, Eetes y Perses, Hécate, la hija de Perses, se casa con Eetes, de cuyo matrimonio nacen Circe y su hermana Medea. De la madre, Hécate, dice Diodoro que era amante de la caza, conocedora de venenos, como el acónito, que empleaba con los extranjeros:

Circe también se dedicó a la creación de toda clase de drogas y descubrió en las raíces todo tipo de propiedades y poderes increíbles; respecto a un gran número de drogas fue instruida por su madre Hécate, pero descubrió muchas más gracias a su propia investigación, y no dejó que ninguna otra mujer la superara en el diseño de las mismas. Fue entregada en matrimonio al rey de los sármatas, que algunos llaman escitas, y comenzó por envenenar a su marido y a continuación, al sucederle en el reino, cometió muchos actos crueles y violentos contra sus súbditos. Debido a esto fue depuesta de su trono y, según algunos mitógrafos, huyó por el océano y se detuvo en una isla desierta donde se estableció con las mujeres que habían huido con ella. Pero según otros historiadores, abandonó el Ponto y fue a instalarse en un promontorio de Italia que debido a ella aún hoy recibe el nombre de Circeo. (pp. 118-119)

Diodoro amplía la búsqueda de información acerca del mito que resulta inexistente en otros testimonios mitográficos, aportando más detalles sobre la vida de Circe. Según el mitógrafo, Circe es conocedora de los efectos de las hierbas gracias a la relación de parentesco de sus antepasados orientales. Por otro lado, se observa en el relato de Diodoro la paulatina degradación del mito en esta versión, en la que Circe es reina, pero

con escaso poder, puesto que es obligada a la unión conyugal forzada con un extranjero, al que envenena y del que consigue desembarazarse posteriormente dándose a la fuga.

## BALANCE DE FUENTES CLÁSICAS

Cuando tratamos de averiguar los antepasados del mito de Circe, observamos que sus orígenes más lejanos se muestran imprecisos, tanto en lo que respecta a su localización geográfica como a su parentesco, aunque existe información que nos hace pensar que sus raíces podrían remontarse atrás en el tiempo hacia el Este. Resulta arriesgado establecer unas coordenadas precisas con las que responder con exactitud a las preguntas de dónde y a qué linaje pertenece; dependerá de la tradición que se consulte la que se nos facilitará datos parciales sobre esta cuestión. Todo ello parece indicar que estamos ante una figura de la mitología que pertenece al ámbito del cuento popular o de lo que más comúnmente se entiende por folclore.

Como personaje de cuento popular hallamos al menos dos facetas bien reconocibles, que podríamos distinguir en positiva, en la que Circe ayuda al héroe en la parte fantástica de su navegación, y negativa, faceta en la que Circe retiene al héroe mediante el uso de la magia y los encantos de una bella mujer. De estas opciones, reducidas al extremo, la que ha mantenido mayor relevancia e interés en la mayoría de los textos posteriores, tanto poéticos como aquellos que albergan otros contenidos, ha sido la menos favorecida, es decir, la que considera a Circe como una amenaza de seducción y un elemento de distorsión para el comportamiento moral del héroe.

Nos resulta interesante señalar la heterogeneidad de los rasgos prosopopéyicos de Circe: es una mujer, es diosa y es bruja al mismo tiempo. No obstante, esta ambigüedad va desapareciendo según despierta su interés y se extiende su mención en trabajos de poetas y filósofos. En el caso de los primeros, los poetas emplean el mito como apoyatura retoricista para la elaboración de sus composiciones. Es bastante frecuente su alusión por una amplia variedad de autores griegos y romanos que atisban en el mito un fecundo recurso literario capaz de ser adecuado a las necesidades creativas, formando parte así de la *elocutio* de sus composiciones.

El mito pasa por un proceso de intelectualización que se ve reflejado en el tratamiento sesgado e intencionado de filósofos que perciben en la materia mítica un excelente medio de transmisión de pensamientos y de modelos de comportamiento con fines morales, didácticos y de apoyo a diferentes opciones de espíritu. La figura retórica en la

que los sofistas encuentran mejor acomodo para la difusión y posterior aceptación de sus teorías es la alegoría, a partir de la cual logran generar conjeturas acerca del mito con las que pretenden seducir a los potenciales seguidores de unas u otras hipótesis. En particular, los pensadores romanos estoicos alcanzan una honda influencia en la literatura hispana posterior con la lectura alegórica en la que Circe constituye un peligro por su capacidad para incitar a los sentidos y para desestabilizar la virtud de Ulises, y en extensión para el sexo masculino.

Pero, además, la sociedad romana se apropia del mito por cuestiones de prestigio social y cultural, una cuestión que se ve reflejada en obras de la magnitud, por ejemplo, de la *Eneida*, o en otros testimonios de índole historicista, en donde se pretende justificar los orígenes míticos de espacios de la geografía y de personalidades de la jerarquía de la organización social romana.

Sabemos que es un personaje conocido a partir de la narración épica de Homero, donde el viaje es un recurso fundamental para la creación del argumento, y dentro del cual Circe tiene una función clave, puesto que tras su actuación e interacción con otros personajes de la trama se produce una alteración significativa en el transcurso de los acontecimientos. Como hemos podido atestiguar, esto ocurre en el conjunto de epopeyas comentadas, de modo que cabe la posibilidad de afirmar que el mito constituye una pieza relevante a la hora de disponer el esqueleto estructural del poema.

El papel de diosa es, de acuerdo con los textos aportados, la característica que se pierde con mayor prontitud, es decir, el mito va desligándose de su condición divina de forma paulatina, debido, entre otras cuestiones, al cambio de los tiempos y al filtro racionalista por el que se observa la mitología. Ello permite abrir espacio a su caracterización como mujer o como bruja, no siendo excluyentes en muchas versiones, es decir, en no pocas ocasiones estos atributos conviven entre sí definiendo los rasgos de un mismo personaje; conserva la identidad de mujer, pero además mantiene su condición de bruja con una connotación ciertamente peyorativa.

Esto ocurre en la mayoría de casos, pero es en la obra de Ovidio en donde podemos constatar un giro amplio en el tratamiento de Circe, puesto que la maestría del poeta latino consigue penetrar en la construcción de Circe en el que destaca la personalidad, la

identidad propia, gracias al acopio de atributos innovadores con los que redefine al personaje dentro de un contexto erótico, en triángulos amorosos sobre todo, y en el que actúa como sujeto activo empleando la magia como herramienta con la que resarcirse de los agravios recibidos por amor.

A propósito de la heterogeneidad y amplitud de rasgos que visten el mito de Circe, algunos escritores contaminan personajes de su creación con cualidades propias y reconocibles de Circe, lo que es muestra del rendimiento literario del que sacan provecho para moldear y amplificar personajes femeninos fruto de la imitación y la recreación postrera, como es el caso de la Calipso virgiliana, la Sibila, Ericto, Canidia, Simeta o ciertas brujas de la novela apuleyana.

Como hemos señalado anteriormente, existen tres grandes líneas de recreación del mito que se suceden en los siglos venideros posteriores. Se trata de tres ramificaciones producto de recreaciones que han derivado en modos distintos de concebir el mito. Una de estas líneas procede de la opción racionalista de entender el mito identificándolo con una mujer que atenta contra la moral con prácticas reprobables, lo que tiene su reflejo social en un tipo de mujer tachada de *meretrice*. Este modo de entender el mito será el que tenga mayor repercusión y el que se prolongue a lo largo de siglos. Una segunda opción se abre camino a través de la alegoría, a partir de la cual, a su vez, se muestran otras posibilidades de encauzar la lectura y entendimiento del mito; lo demuestran ejemplos de exégesis del mito que se alejan de la poética para entrar en asuntos concernientes a la existencia y transcendencia del ser humano. Por último, coincidiendo con el final del Imperio romano y con la consolidación del pensamiento religioso cristiano, los apologetas cristianos aprovechan la tendencia desfavorable hacia Circe para alegorizar en su figura el mal que ataca la virtud a través de los sentidos y al que ha de enfrentarse el hombre en el camino de la vida. Constituye, pues, la prefiguración del pecado para aquellos que comparten y que se sienten atraídos por el ideario cristiano.

#### 4. EDAD MEDIA

Las líneas de recreación iniciadas en el periodo clásico se filtran a las letras hispanas a través de la literatura latina. El desconocimiento del griego durante la Edad Media latina, como la denomina Curtius en su conocida obra *Literatura europea y Edad Media latina* (1976), abre paso al latín como lengua de transmisión. Por tanto, las informaciones acerca del mito llegan por cauces indirectos, a través de mitografías, excursos y alusiones de los poetas, con las que se forma un panorama del mito de Circe fraccionado y sesgado, en cierta medida por las corrientes filosóficas exegéticas y por las lecturas más poéticas en sus distintos tonos y formas.

En la Antigüedad tardía la ideología cristiana fue tomando mayor protagonismo. En el siglo IV se impuso como religión oficial del Imperio romano y quedaron prohibidos los cultos y ritos paganos. Sin embargo, se mantuvo cierta permisividad con respecto a las historias de dioses y de héroes, consideradas como ficciones literarias, relatos fantásticos pero falsos. La mitología sobrevivió como parte de la herencia cultural prestigiosa, pero mantuvo la fascinación de poetas y eruditos. Aunque no se admitiera su culto por ser contrario al dogma cristiano y por ser los dioses paganos producto de un supuesto error de idealización de seres humanos, los poetas e historiadores eruditos recurrían a los mitos como fuente de inspiración y de ornato para bien de sus obras (véase García Gual, 2014: 193-194). El individuo de la Antigüedad construyó sistemas contradictorios de entendimiento de la materia mitológica para hacerla inteligible, es decir, las fábulas paganas habían de tener otro significado afín a la ideología cristiana para poder ser asimiladas y utilizadas. Los dioses de la antigüedad fueron acogidos e interpretados de varias maneras: la histórica, en la que los dioses responden a los hechos históricos desdibujados, cuyos actores fueron simples hombres elevados al rango de inmortales; la física, que interpreta a los dioses como la lucha de fuerzas elementales del universo, considerados símbolos cósmicos; y, por último, se pueden entender como el revestimiento de ideas morales y filosóficas (véase Seznec, p. 12). Estos códigos serán el filtro con el que los individuos de la edad más “oscura” de las letras entiendan a su modo el mundo del mito pagano de Circe.

La cita de Circe en los textos viene ligada a diferentes factores socioculturales que encajan en la transición de la cultura clásica a nuevas realidades. López (véase 1988:



76-83) establece varios focos importantes de irradiación de la obra literaria y de la materia mitológica en sus distintas realizaciones. Uno de los ámbitos de irradiación es la Iglesia. La institución eclesiástica fue un factor propicio para el desarrollo literario mediatizado por los fines religiosos, sobre todo en aquello que atañe a cuestiones de adoctrinamiento, enseñanza o consejos, como ocurre en la prosa en sus primeros tiempos. La enseñanza en Escuelas y Universidades fue otra de las vías de transmisión de conocimiento de la antigua gentilidad, siempre condicionado al sistema de transmisión medieval. La autoridad de los antiguos se extendía en cuanto que confirmaba los propósitos de moralidad asignados a la obra medieval escrita. Los autores antiguos fueron poco conocidos de forma directa; debido a ello sus preceptos se encontraban en misceláneas y antologías en las que medievales y paganos se mezclaban con un propósito educativo. Las traducciones fueron adaptadas a la vida cultural y se procedía a la paráfrasis creadora por encima de la intención del autor, con comentarios y glosas, como el caso de Alfonso X, que dedica varios capítulos a Circe y al ciclo troyano.

La literatura medieval va desarrollándose a medida que el sentido implícito o velado de los textos se va clarificando. La corte, como espacio originado en la evolución social medieval, es uno más de los puntos de encuentro poético. Las cortes provenzales proporcionan el lugar adecuado para que se establezca una relación poética entre señores y damas. A ello se suma la propagación popular por vía folclórica, que procede de orígenes diversos, y la actividad juglaresca que participa de los espectáculos cortesanos transmitiendo fuentes épicas orales como los *roman*. Desde la corte se propicia una relación con las incipientes ciudades y las familias hidalgas. Paulatinamente se produce un refinamiento de costumbres, y el honor, junto con el lucimiento personal, juegan un papel importante en el orden cortesano, expuesto en torneos o justas y en fiestas de la corte, y es la literatura la que exalta las virtudes de los caballeros. La literatura formaba parte del ocio y fomentaba el afán de emular gestas pasadas. La conjunción de las letras y las armas se afianza como esquema de armonía y de perfección humana: ejemplo de ello es el caso del Marqués de Santillana, interesado por la cultura pagana como ejercicio de erudición, al que se puede añadir la labor de Juan de Mena. La participación y presencia de la mujer incide en la literatura hasta constituirse centro de atención en la denominada *querelle de les femmes*. Ulises y Circe, como se verá, son considerados como parte de esa realidad cortesana de palacio.

Pasemos a comentar la proyección del mito en cada uno de los ámbitos.

#### 4.1. Exégesis cristianas

El mito de Circe pervive en el imaginario cristiano a medida que la ideología acoge la herencia pagana para justificar sus preceptos. El mito es objeto de revisión por autores de textos apologéticos con distintos tratamientos (véase Fernández, pp. 213-229). Uno de los primeros interesados en la tarea de adaptar la riqueza cultural pagana a la doctrina teológica fue Clemente de Alejandría, de finales del siglo II y comienzos del siglo III. Se sirve de la tesis evemerista para justificar que los paganos habían cometido un error al considerar dioses a los seres humanos: “the gods whom you worship were one time men” (Cook, p. 399). En dos de sus obras atiende a mitos de la *Odisea*, en el *Protréptico* y en *Stromata*. En la primera de ellas, el *Protréptico*, hallamos ecos de Circe en el instante en que profetiza los futuros peligros de la navegación de Ulises:

Huyamos, pues, de esa costumbre, huyamos como de un precipicio, de la amenaza de Caribdis o de las Sirenas míticas...

(...)

Huyamos, compañeros de navegación, huyamos de estas olas que vomitan fuego. Existe una isla malvada, que acumula huesos y cadáveres; una graciosa cortesana canta en ella, el placer, que se complace con una música vulgar:

“ven aquí, ilustre Ulises, el gran orgullo de los aqueos,  
detén tu nave, para que escuches una voz más divina”.

Te alaba marinero, te llama famoso, y la prostituta encandila el orgullo de los griegos. Deja que ella devore a los muertos, a ti te ayuda el espíritu celeste. Pasa de lado junto al placer, que engaña,

“que ninguna mujer emperifollada confunda tu mente con una  
charlatanería adúladora, buscando tu albergue.”

Navega más allá del canto que trama la muerte. Solo con quererlo has vencido a la perdición y, si te atas a la madera, estarás libre de toda corrupción. (pp. 191-192)

En este pasaje se identifica a Caribdis y a las Sirenas como mujeres cortesanas que tratan de seducir por medio del placer. Clemente de Alejandría entendía la vida como un

viaje, tal y como, en general, era interpretada la *Odisea* por los exegetas estoicos, y de manera implícita, Ulises encarnaba la figura del navegante cristiano en lucha constante con los avatares de la vida. En otro de sus textos, *Stromata*, el discurso apologético contenido en el Libro VII se encara con la figura de Circe. El mito se perfila con un matiz añadido que pretende revelar la supuesta pérdida de la condición humana a causa de la incitación de los placeres sensibles, lo que conduce al abandono de Dios. La significación adquirida en la alusión a Circe en estos pasajes de Clemente de Alejandría se aleja del sentido poético original en favor de una advertencia, de una llamada de atención con sesgo ideológico que persigue el fiel cumplimiento de las Sagradas Escrituras, a riesgo de perpetrar un acto de herejía en caso contrario:

Así pues, lo mismo que si un hombre se convirtiera en una fiera, a la manera de los hechizados por Circe, así también dejaría de ser hombre de Dios y fiel al Señor quien da coces contra la tradición eclesiástica y salta a opiniones de herejías humanas. Por el contrario, quien se retrae de esa artimaña, obedeciendo las Escrituras y confiando su vida a la verdad, termina de alguna manera a partir del hombre (transformándose) en Dios. (p. 521)

A juicio de Rahner (véase pp. 203-207), el mensaje del texto es afín a la verdad del Evangelio ilustrado con el mito homérico. El cristiano camina hacia la “paz eterna” y deja atrás la “vida dedicada a los sentidos”. Pero la subida a la paz es, no obstante, “penosa y estrecha”, pertrechada de los peligros de Circe que aparta del camino de la Verdad. Clemente muestra la verdadera naturaleza de la interpretación católica, la gnosis, con ayuda del mito pagano. De forma paulatina se fue produciendo un cambio espiritual encauzado hacia la idea de sanación y terapia del alma. Esta variante la mantiene Orígenes, de los siglos II y III perteneciente al movimiento apologético cristiano, que escribe la obra *Contra Celso* en la que hace distinción entre los que siguen y aquellos que se apartan del sentido cristiano, que son tachados de “Circes”, y considera que los animales son prototipo de las pasiones humanas. El que consiga vencer al animal que lleva dentro adquiere una fuerza psíquica sobre los demonios y alcanza la purificación del alma. Siguiendo con el estudio de Rahner (Ibídem: 207-208), como prueba del estado agónico por el que atravesaba el paganismo, el poeta pagano Rutilio Namatiano valora la religión floreciente del siglo IV con este breve testimonio: “¿Acaso no es esta secta peor que todos los venenos de Circe juntos? Antaño sólo se

transformaban los cuerpos, pero ahora también las almas”. La alusión al mito funcionaba de medio admitido para arremeter contra una u otra tendencia de culto.

Sin embargo, el propio mito de Circe constituía un blanco directo de críticas. Para Arnobio de Sicca, que contaba entre sus discípulos con Lactancio, Circe es calificada con el epíteto de *versipellis*, una mujer pícara y seductora (Ibídem: 193). Lactancio, el autor de las *Instituciones Divinas*, en línea con pensamiento que ensalzaba el cristianismo, trata de neutralizar y rechazar el poder de los dioses paganos utilizando para ello la tesis evemerista, continuadora del tratado de Cicerón, acerca de la naturaleza divina, *Sobre la naturaleza de los dioses*. Lactancio intenta esclarecer la equivocación que supone la divinización en la que incurren los antiguos cuando ascienden a la condición de dioses a seres humanos: “cuando hacen sacrificios a los muertos, suelen cambiarles los nombres, para que nadie piense, creo yo, que fueron hombres; efectivamente, Rómulo, tras su muerte, se convirtió en Quirino, Leda en Némesis, Circe en Marica” (p. 149).

Uno de los testimonios más influyentes de la Edad Media será el de San Agustín, en la segunda mitad del siglo IV. El obispo de Hipona proporciona una interpretación cristiana del episodio mítico de la Antigüedad en su conocida obra *Ciudad de Dios*. Las referencias a Circe se hallan en el Libro XVIII, dentro de los capítulos XVII y XVIII (pp. 441-447); estos capítulos van precedidos del capítulo XV, en el que se recoge el final de la guerra de Troya y de los orígenes de Roma, a partir de figuras como: Saturno, Pico, Fauno y Latino, siguiendo la genealogía de la *Eneida*. San Agustín trata de justificar la metamorfosis con el ejemplo y con la autoridad de Varrón. Califica al mito pagano de Circe con la expresión *de maga illa famosissima Circe*, que, según Varrón, transformó a los compañeros de Ulises en bestias e hizo lo propio transformando en lobos a los arcadios. Del mismo origen serían los romanos, a los que se les conoce como Lupercos. En el capítulo XVIII, San Agustín intenta desentrañar lo que considera oculto tras la fábula, según aclara el propio título del capítulo: “Las transformaciones que parece les suceden a los hombres por arte de los demonios”, y que obedece al arte *daemonum*, término entendido como el de mediador. Para ilustrar su razonamiento recuerda una experiencia personal ocurrida en Italia, donde le cuentan la versión popular relativa a ciertas mujeres de hostería:

A mí incluso me ocurrió estando en Italia haber oído semejantes cosas de cierta región de allí, en mujeres de albergue, imbuidas en estas malas artes, se decía solían dar a los viandantes, que querían o podían, dentro del queso cierto ingrediente que los convertía al instante en bestias de carga para transportarles lo que necesitaran, y después de realizado esto, tornaban de nuevo a su ser. Sin embargo, no se hacía su mente bestial, sino que conservaban la razón humana, como escribió Apuleyo en su libro *El asno de oro*, que le ocurrió a él mismo: habiendo tomado una vez un veneno, cuenta o finge que se convirtió en asno sin perder su mente humana. (pp. 443-444)

En este pasaje se puede observar cómo el control de la magia se extiende a un grupo caracterizado y tipificado por actuar bajo el mismo patrón, es decir, la práctica de las artes maléficas. La metamorfosis practicada por estas taberneras perseguía la manipulación con fines más utilitarios. En la versión del mito, San Agustín especula acerca de la metamorfosis tratando de lograr una explicación mediante recursos literarios, y acomodar el fenómeno a su entendimiento del mundo. Respalda la historia oída por él con la novela de Apuleyo, que funciona de texto intermedio para su razonamiento y de testimonio escrito que acredita la veracidad de la información oral. Pero se preocupa por eliminar las motivaciones amorosas, que en el caso de las brujas apuleyanas, como Méroe o Pánfila, era significativo, porque justificaban su dispositivo mágico en venganza de su fracaso amoroso. Según el pensamiento de San Agustín estos hechos son “o falsos o tan extraordinarios que con razón no son aceptados” (p. 444), opinión un tanto ambigua, entre la incredulidad y el asombro, que pretende justificar con la intervención del demonio que está sometido a la supervisión de Dios. De esta forma absorbe el material pagano, pero lo subordina a un orden superior:

Así, no puedo creer en modo alguno que por arte o poder demoníaco puedan cambiar el alma, ni siquiera el cuerpo, en miembros o rasgos animalescos; en cambio, sí admito que una imagen fantástica del hombre, que aun en el pensamiento o el sueño se cambia a través de innumerables representaciones de cosas, e incluso sin ser cuerpo adopta con asombrosa rapidez formas semejantes a los cuerpos, estando adormecidos o aletargados los sentidos corporales, sí admito que esa imagen puede llegar en figura corpórea, de un modo inexplicable, al sentido de los otros. (p. 444)

Explica la metamorfosis como una *phantasticum hominis* (p. 444) que llega desde la propia psique del ser humano, despierto o estando los sentidos adormecidos, producto de la ensoñación, mientras se crea un mundo de imágenes ficticias. Se puede hablar, por tanto, de la existencia de mujeres *daemones* (p. 444) con capacidad para controlar la mente a través de la fantasía. Al ver esa imagen “el hombre se juzga entonces como podría verse en sueños, y piensa que puede llevar ciertas cargas” (p. 445). La imagen proyectada de la bestia de carga distorsiona de tal manera el cerebro que el hombre actúa según lo que percibe. Como apoyatura a sus conclusiones, finaliza con la referencia a unos versos de las églogas de Virgilio, en los que se manifestaba el valor de las palabras como potente instrumento de magia:

Todas estas cosas nos han llegado a nosotros no por referencia de quienes podríamos tener por indignos mentirosos, sino por la de aquellos que no podríamos juzgar como mentirosos. Por consiguiente, lo que se dice y ha sido consignado por escrito de que los hombres suelen ser convertidos en lobos por los dioses, o mejor por los demonios arcades, y aquello de que “con sus ensalmos cambió Circe a los compañeros de Ulises”, me parece pudo realizarse de la manera expuesta; claro, suponiendo que en realidad tuvo lugar alguna vez. (p. 446)

El verso *carminibus Circe socios mutavit Ulysssei* (p. 446) de la poesía bucólica manifestaba el poder inmediato y maravilloso de los ensalmos. Según estas premisas, Circe sería una mediadora capaz de operar la mente creando un espacio ilusorio de imágenes irreales. El significado dogmático traduce estas situaciones extrañas por la servidumbre del hombre al pecado al que está expuesto. En la interpretación de San Agustín aún se trataba de asimilar la materia pagana dentro de los cánones del creciente dogmatismo cristiano. Es decir, las acciones producto de la intervención del diablo se entienden determinadas por un orden divino y superior atribuido a Dios. Hay que destacar que San Agustín califica lo ocurrido a los griegos a manos de Circe como “hechos increíbles”, que define desde el término *phantasticum*. Esta valoración de la fantasía tenía efectos adversos para la creación artística. El profesor Gómez Redondo explica que el término “fantasía” denotaba una significación negativa, pues era

considerada una enfermedad de la mente, y extrae un pasaje del *Setenario* de Alfonso X que definía la fantasía del siguiente modo:

Fantasía es crença, mas sin recabdo (...) assí como enfermedat; ca bien así como el enfermo que ha la fiebre, e mayormiente en la cabeça, se le antojan muchas cosas que non son así, otrossí la fantasía faz entender muchas maneras de opiniones desaguissadas el omne e que non son de la guisa que él cuida. Et por esto ha este nombre, como cosa que se faze e se desfaze aína en manera de antojança. Et en esta ven siempre las cosas temerosas porque nasce de ramo de malenconía. (1999: 1319)

Es decir, el entendimiento del hombre es el que queda afectado por falsas visiones y creencias. Se trata de ensueños y de ilusiones debidos a la soberanía del demonio que hace vivir esas supuestas realidades que tienen lugar en la imaginación. La creación de fantasías paralelas, de ficción o de relatos que despierten la imaginación es el resultado de una acción perversa y pecaminosa, lo que produce un retroceso en la producción creativa de obras que se alejaran de la verosimilitud que encajara dentro del marco de la realidad cortesana.

Por otro lado, Caro (véase p. 72) explica que San Agustín se da cuenta de que lo ocurrido en la obra de Apuleyo no ocurre factualmente. Los demonios no tienen poder para hacer modificaciones en el alma y en formas en el cuerpo. Se trataría, entonces, de sueños o visiones con efectos extraños, y el ejemplo de Circe se explicaría por esta vía. Los demonios procedentes del mundo pagano, solamente con el permiso de Dios, podrían realizar tamaños engaños. Esta tesis de San Agustín fue adoptada por teólogos católicos a lo largo de la Edad Media, teniendo la consideración de delito de brujería desde el punto de vista civil. La tendencia a limitar el poder del demonio conduce en el Medioevo a la invención de cuentos burlescos que provocan terror acerca de las relaciones con viejas hechiceras, sin estar exentas de cierto aire grotesco. El estudio de Caro (véase pp. 73-74) añade que la ruptura con la tradición pagana se había producido con el canon del supuesto Concilio de Ancyra en el año 314, el llamado “canon Episcopi”, bajo la supervisión del emperador Constantino. Originó muchos decretos entre los que se hallaba las *Decretales* de Bucardo, obispo de Worms, del siglo VIII, en el que se enjuicia e impone penas a los creyentes y autores de estas prácticas brujeriles,

porque se consideraba una vuelta al paganismo. Dicho canon establecía las siguientes directrices:

Los obispos y auxiliares trabajarán, cuanto les sea posible, en extirpar de las parroquias los sortilegios y la magia, que son invenciones perniciosas del Diablo. Expulsarán de sus parroquias cargándoles de vergüenza a los hombres y mujeres dados a este vicio... La Santa Iglesia debe ser purgada de semejante peste. Tampoco hay que creer en lo que sigue: a saber: que ciertas mujeres pervertidas y dadas a Satán, seducidas por los prestigios y las fantasmagorías de los demonios, cree y profesan que cabalgan durante la noche con Diana, diosa de los paganos y con Herodíade, a lomos de ciertas bestias, en compañía de innumerable multitud de otras mujeres, recorriendo espacios inmensos y obedeciendo órdenes de Diana, como las propias de un ama o señora que las convoca durante ciertas noches. Esto no sería tan malo si solo fueran ellas las que mueren en semejante impiedad; pero son muchos a los que atraen. (p. 74)

Del año 1486 es el texto *El martillo de las brujas*, escrito por dos hermanos predicadores, Kraemer y Sprenger, que se encargaron de labores inquisitoriales en Alemania. Este documento codifica los delitos de brujería; en el caso de Circe, cuestionan la posibilidad de que la bruja haga adquirir formas bestiales a los hombres. Para dilucidar este asunto, los clérigos remiten a las reflexiones efectuadas por San Agustín, citadas anteriormente e insertas en su obra *Ciudad de Dios*, con la que comparten la idea de que los embrujos parecen producto de la manipulación y enajenación mental:

(...) en que Agustín recoge lo que se encuentra en los escritos de los autores paganos: que cierta bruja llamada Circe convirtió en cerdos a los compañeros de Ulises, lo cual se debía más a artificios mágicos que engañasen las imaginaciones que a realizaciones efectivas, como queda claro por multitud de ejemplos. (p. 140)

Un autor considerado como uno de los Padres de la Iglesia, Boecio, de la segunda mitad del siglo V, alberga la presencia de Circe en la importante obra *Consolación de la Filosofía*. Se compone de cinco libros que combinan la prosa y el verso. Los versos



convocan, en algunas ocasiones, glosas de mitos como el de las aventuras de Ulises, y dentro de ellas, el encuentro con la maga. Boecio se interesa por buscar la moralidad en los relatos mitológicos extrayendo una lección humana y una enseñanza cristiana, lo que influyó de manera determinante en el pensamiento medieval hispano (véase Egido, 1982: 12). Fue una obra muy consultada durante la Edad Media y también por los autores renacentistas del XVI con gustos arcaizantes. Esta obra forma parte de los diálogos patrísticos latinos de contenido moral, en verso y en castellano, escritos en los siglos V y VI, como los de San Agustín o los *Dialogi* de San Gregorio (véase Gómez Gómez, 2000: 37). En el pensamiento de Boecio conviven las ideas cristianas con el mito pagano, cuya fábula se nos ofrece en el Libro IV. Antes de insertar la fábula, precede una reflexión a modo de preámbulo con la que Boecio previene a aquel que se ha dejado transformar por el mal de que abandona la condición de ser humano para descender al estado animal. La advertencia continúa con la relación de diferentes animales, lo que constituye un auténtico bestiario en el que se establece una correspondencia entre cada uno de los animales con conductas fuera de la norma. Para Boecio, el vicio atenta contra la naturaleza humana y daña el interior del individuo, que se transforma por dentro en bestia. Los que se entregan a la corrupción del vicio se apartan del estado ideal al que están llamados, en cambio, los que practican la virtud se acercan a la divinidad. La lectura moral de la *mutatio* se fue configurando en la Antigüedad Tardía y en el comienzo de la Edad Media gracias a los comentarios de Boecio y de Guillermo de Conches al *Timeo* de Platón (véase Pairet, p. 147). Boecio valida su pensamiento didáctico-moral acudiendo al episodio homérico, que se encuentra claramente simplificado. Alterna prosa con versos gliconios (véase Cristóbal, 1994: 74) para aligerar la carga dogmática y sintetizar la prosa más doctrinal que los precede:

El Euro empuja las velas del señor de Ítaca  
y sus naves perdidas en el mar  
son llevadas a la isla en que reside Circe,  
la bella hija del sol.  
Para los nuevos huéspedes  
su mano experta en hierbas,  
prepara copas con encantamientos,

logrando transformar de diversas formas a  
los visitantes.

Uno toma la forma de jabalí.

Otro, transformado en león de Mármara,  
ve crecer sus uñas y colmillos.

Este, recién convertido en lobo,  
quiere llorar, pero aúlla.

aquel, ya tigre de la India,  
merodea el poblado solitario.

El dios alado de Arcadia se apiada en vano  
del jefe de los navegantes, agobiado de mil  
calamidades,

liberándolo de la maldición de Circe.

Pero los remeros han llevado ya a la boca  
las ponzoñosas copas y, transformados en  
cerdos,

dejan el pan de Ceres  
para correr tras las bellotas.

Nada queda intacto. No les queda ni la voz ni el  
cuerpo que tenían.

Sólo permanece el espíritu inmutable  
que llora el sortilegio monstruoso que padece.

¡Oh, mano de Circe por demás débil!

¡Oh, hierbas mentirosas,

que si bien transforman el cuerpo,  
no pueden transformar el corazón!

El vigor del hombre está en su interior,  
oculto en el secreto alcázar del alma.

Estos venenos tanto más destruyen al hombre  
cuanto más penetran en su interior.

No dañan el cuerpo,  
pero se ensañan hiriendo la mente. (p. 139)

El contenido rememora y simplifica varios momentos de la *Odisea*: la copa ofrecida con el filtro, la transformación, las bellotas con las que alimenta a los hombres y la docilidad de las fieras. Hermes, que contribuía con el antídoto, es un dios alado desligado del mundo pagano y asimilado a la enseñanza cristiana con el que asciende el hombre virtuoso capaz de superar el riesgo que supone la transformación moral. Los últimos diez versos comentan lo anteriormente expuesto y, a modo de admonición o advertencia, más propio del género fabulístico, esclarecen la lectura moral pretendida. Además del trasfondo filosófico, de acuerdo con el recurso de la alegoría, se aprecia la tradición poética desde las fuentes griegas y latinas. La epopeya homérica se perfila como la fuente del episodio, filtrada por textos de autores como Cicerón, Horacio, Séneca y Apuleyo, que recurrían a la épica como fórmula de apoyo y transmisión de su pensamiento estoico, a través de los que se mantiene vivo el conocimiento de Homero (véase Cristóbal, 1994: 71).

Otra fórmula divergente de recreación podemos hallarla en el amplio repertorio de las *Etimologías*, creado por San Isidoro, ya en el siglo VI. En la Edad Media el ideal de autoridad y de tradición pesa decisivamente; el linaje y la herencia son las fuentes mayores del poder político y económico. En la literatura docta es esencial el modo en que la obra nueva se liga a la antigua a través de la *imitatio* de los *auctores*. La etimología, que comprende las realidades presentes por el escrutinio de sus orígenes, es una verdadera forma de pensamiento. Las etimologías constituyen un manual enciclopédico de gran popularidad en época medieval, cuya importancia estriba en fijar el conocimiento del pasado en el presente desde el origen de las palabras (véase Rico, p. 33). La presencia del mito se alude en varias secciones. San Isidoro dedica el Libro VIII a la Iglesia y a las sectas, en cuyo apartado 9 trata el tema de la magia, bajo el título “Sobre los magos” (pp. 703-708). Según San Isidoro el primero de los magos es Zoroastro, seguido de Demócrito y, tras él, Hipócrates, que es experto en el estudio de la medicina. Respecto a las artes mágicas, Isidoro recurre a la obra de Lucano, en concreto al Libro VI de la *Farsalia*, como autoridad histórica, con el objeto de poner en relación a los magos con figuras bíblicas. La asimilación de la magia de los gentiles se produce por comparación con personalidades reconocidas y que empleaban destrezas similares. Entre la información que maneja el arzobispo se encuentra la maga Circe, a la que alude a continuación. La naturaleza etimológica de la obra obliga a la búsqueda de los primeros registros acerca de este asunto. En esta tesitura, San Isidoro considera

oportuno insertar la figura de la antigüedad gentil. Sus indagaciones siguen la línea iniciada por San Agustín en *Ciudad de Dios*:

Se cuenta que maga famosísima fue Circe, que metamorfoseó a los compañeros de Ulises en bestias. También se lee respecto al sacrificio que los árcades ofrendaban a su dios en el monte Liceo, que cualquiera que tomaba algo del mismo adquiriría el aspecto físico de un animal. (p. 703)

Para San Isidoro: “Los magos son aquellos a quienes la gente suele dar el nombre de “maléficos” por la magnitud de sus crímenes.” (p. 705). De modo que, los magos adquieren una connotación claramente peyorativa, perturban los elementos, son capaces de enajenar la mente de los hombres y provocar la muerte emitiendo sortilegios. En el Libro XVIII coincide con San Agustín en calificar a Circe de sacerdotisa del diablo *sacerdos daemonum* (p. 1242). Podemos inducir que la sociedad de la época mantenía la credulidad en las artes de la nigromancia. La pretensión de verosimilitud histórica de la obra isidoriana, sometida a las premisas de la tarea etimológica como fin mismo de la obra, era motivo suficiente para esclarecer y delimitar estas cuestiones que tanto preocupaban a los individuos contemporáneos al autor. San Isidoro se remonta a los primeros hombres denominados magos y, junto a ellos, a las fuentes donde constaran las primeras mujeres de esa condición. Más adelante, como se observará en la obra de Alfonso X, el rey dará continuidad a este hecho, aunque con otra perspectiva más positiva hacia Circe, deteniéndose con mayor profundidad en las iniciadoras de estas prácticas.

En el Libro XI, con el título “Del hombre y los seres prodigiosos”, el santo obispo incide en la capacidad de metamorfosis de Circe, para lo cual menciona el episodio de Ulises y la metamorfosis. Trata de explicar que concurren discrepancias en la consideración de las mutaciones, pues algunos sostienen que no es más que producto de una fábula, mientras que otros piensan que es una realidad histórica. Aun así, San Isidoro pretende dar una explicación racional argumentando que las mutaciones son producto de la naturaleza, para cuyo pensamiento se apoya en la autoridad de Ovidio y la *Metamorfosis* (véase p. 887).

Uno de los mitógrafos más influyentes del siglo IV fue Fulgencio, que escribió una pequeña obra conocida como *Mitologiae*. En este tratado ratificó la interpretación sugerida por Paléfato, intentando racionalizar las fábulas con gran detalle. Fulgencio considera que las *Metamorfosis* contienen un catálogo de *exempla* morales justificados desde la narración mitológica. Para extraer lecturas morales y naturales, Fulgencio se apoya en la etimología, la alegoría y el evemerismo. La obra de Fulgencio será un referente para mitógrafos posteriores que buscan elementos de interpretación en sus glosas para un mismo mito. La versión de Fulgencio se halla inserta en dos narraciones recopiladas en el mismo Libro II: el relato del adulterio de Venus, de la Fábula VII, y el que da cuenta de la transformación de Escila, de la Fábula IX. En primer lugar, en la fábula de Venus, Fulgencio expone su modo particular de narrar el suceso mítico a partir de la delación del Sol motivada por la relación adúltera de Venus con Marte. La consecuencia es la venganza inmediata de Venus sobre las cinco hijas del Sol: Pasífae, Medea, Fedra, Circe y Dirce, insuflándolas de ardor amoroso. A continuación, trata de desvelar cuál es el verdadero sentido tras la fábula, para lo cual se ciñe a la fuente de Ovidio y al Libro V de las *Metamorfosis*, donde el poeta latino explicita que el Sol fue el primero en testimoniar el engaño. Fulgencio asigna un sentido natural a cada una de las cinco hijas, corrompidas por amor lascivo, mediante una explicación alegórica. En el caso de Circe: “*tertia Circe tactui similis, id est quasi si diceret cironcr<in>e Grece, quod nos Latine manuum iudicium dicimus*” (p. 92), donde Fulgencio establece una analogía entre la etimología griega y latina: “la tercera, Circe, similar al tacto, es casi como si dijéramos “cironcrine” en griego, que en nuestro latín decimos juicio de la mano”.<sup>30</sup> En la fábula de Escila, Fulgencio aporta más información para valorar el mito de Circe en línea con la alegoría natural:

Circe ut ante dictum est manus diiudicatio uel operatio nuncupatur quasi cironcr<in> e. Laborem enim manuum et operationem libidinosa mulier non diligit, sicut Terentius dit (...). Hanc etiam Ulixes innocuus transit, quia sapientia libidinem contemnit; unde et uxorem habere dicitur Penelopam castissimam, quod omnis castitas sapientiae coniungatur. (p. 94)

---

<sup>30</sup> La traducción de este y el siguiente pasaje es mía.

Circe, como hemos dicho arriba, en la forma *cironcrine*, significa el poder de juzgar con la mano o la actividad manual. La mujer libidinosa no aprecia el trabajo de las manos ni la actividad, como dice Terencio (...). Ulises también pasó navegando sin daño, porque la sabiduría desprecia los sentidos. Se dice que se casó con la muy casta Penélope, porque toda castidad está unida con la sabiduría.

Fulgencio intenta revelar el significado del mito con el apoyo de la etimología. Determina un valor alegórico natural a partir del cual alcanzar un significado moral. Añade que la mujer sensual rechaza el trabajo manual, aludiendo a la fuente del autor latino Terencio y a unos versos de la comedia *Andria* (véase Wolff y Dain, 2013: 162, 88n). Los sentidos, el tacto para Circe, son objeto de revisión apologética a partir del mito: frente a la libidinosa Circe se opone la sabiduría de Ulises y la castidad de Penélope. Esta interpretación es seguida posteriormente por Boccaccio, en el capítulo IX dedicado a Escila, en su obra *Naturaleza de los dioses*, y por el mitógrafo Sánchez de Viana en la explicación al mito incluidas en sus “Anotaciones”, insertas en el anexo de este trabajo.

En la Alta Edad Media se produce la absorción de la materia pagana por parte del pensamiento cristiano. El mito de Circe es adaptado a la nueva doctrina predominante en textos apologéticos. La asimilación lleva consigo la alternancia de la imagen sostenida más tradicional en la que Circe es considerada la representación del vicio y, por tanto, un riesgo para la virtud porque se acentúa el valor de la magia como producto de una supuesta relación oculta con el diablo, creencia que se prolongará en siglos posteriores, especialmente en el Barroco con la representación de los autos sacramentales.

#### **4.2. *Morales de Ovidio* de Alfonso Gómez de Zamora**

Por lo general, la interpretación del mito de Circe se produjo mediante el ejemplo, una muestra de ello fue la transmisión de la obra de Ovidio, la *Metamorfosis*. La traducción del *Libro Mayor* de Ovidio sin moralizaciones pudo estar en las bibliotecas del Marqués del Santillana y de Gómez Manríquez (véase Delgado, p. 90). Los primeros siglos cristianos se habían mostrado reticentes a Ovidio por la dificultad de adaptación a la

filosofía y a la teología. Sin embargo, la obra de Ovidio fue muy divulgada en la Edad Media hispana, sobre todo en la Alta, tanto por sus textos amorios como los mitográficos, como las *Metamorfosis* y las *Heroidas*, en la denominada *aetas ovidiana*, de la que se tratará más adelante. El contenido de la obra se difundió también a partir de los comentarios a Eusebio, *El Tostado sobre Eusebio*, que contiene abundante material ovidiano, así como su libro *Sobre los dioses de los gentiles*. Además de las moralizaciones, las obras de los autores Arnulfo de Orleans, en prosa, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosis*, del siglo XII, y de Juan de Garlandia, en verso, los *Integumenta Ovidii*, con posterioridad, en el siglo XIII, aportan soluciones concretas a la lectura de Ovidio, en la que los personajes son abstracciones que ilustran el contenido del dogma cristiano (véase Cristóbal, 1997: 126-128).

También fueron frecuentes los textos clásicos traducidos y moralizados, como es el caso del *Ovide moralisé*, poema en francés de alrededor de 72.000 octosílabos, escrito por un fraile anónimo, que trata la obra de Ovidio mediante alegorías de sus mitos (véase Álvarez, 1977: 9-32). Inspirándose en esa corriente ideológica y poética se sumó la traducción en prosa en lengua castellana un Ovidio moralizado medieval, *Morales de Ovidio* de Alfonso Gómez de Zamora (véase Delgado, pp. 91-93). Además de este extenso poema, a este siglo pertenecen otros textos con la misma pretensión alegórica, como es el caso del testimonio en prosa latina *Ovidius Moralizatus* del monje benedictino Pierre Bersuire, y su *Reductorium morale*, del libro quince, en que moraliza las fábulas de Ovidio. También está incluida en este conjunto de moralizaciones la *Alegoría* de Giovanni del Virgilio, la *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata* de Thomas Waleys, entre otras (véase Seznec, p. 83).

Según explica Arias (véase p. 17), Bersuire se propone desentrañar el sentido moral citando a San Pablo (1 *Timoteo* 4, 1). Sin embargo, carece de consistencia interpretativa cuando trata de perfilar a los personajes o a sus acciones, y crea una miscelánea desconcertante, con falta de coherencia respecto de lo dicho antes o después. Oscila entre la interpretación natural y la cristiana de modo ambivalente. En la sucesión de los hechos que se tienen en cuenta, cuando Ulises llega al palacio los hombres son transformados, entonces, Circe lo acepta como esposo y restaura a los compañeros. Trata de explicar la alegoría del siguiente modo: Circe es la prosperidad del mundo, que cambia a los hombres. A continuación, ofrece otra interpretación: cuando los hermanos

de Cristo, que son eclesiásticos y religiosos, van a la casa de Venus pierden su figura humana; a lo que añade un nuevo significado: Circe es el diablo, con cuya bebida convierte a los seguidores de Ulises en puercos.

Estas vacilaciones se observan de igual modo en la moralización hispana de Alfonso de Zamora. La obra de Alfonso de Zamora consta de dos partes: la primera contiene una iconografía e interpretación moral de algunos dioses; la segunda parte trata en quince capítulos los mitos recogidos en las *Metamorfosis*. Comienza su escrito con la autoridad de San Pablo, la misma autoridad a la que siguen los testimonios morales mencionados antes:

Algunos de la verdad definan su oydo y conviertense a las fablas. Asi lo diçe el plantador y regador de la fee cristiana Paulo apóstol de Jesucristo (...) Conviene a saber que muchas uezes las fablas por figuras y exemplificaciones se deuen usar por que dende algund moral entendimiento sea sacado... porque la tal mentira ser fecha a la verdat familiar sea constreñida. (fol. 1)

Esto ocurre en las sagradas escrituras: “E assi en uerdat auer lo fecho la santa escriptura es visto en muchos passos” (fol. 1). Por ejemplo, menciona el libro de *Jueces* y la fábula de los árboles. Justifica la verdad natural con autores como Rábano Mauro en su *Tratado de la naturaleza de las cosas* (Lib. 16 cap. 9), en el que define al poeta como el que convierte las cosas pasadas por tuertas figuraciones con alguna “fermosura”. Después, menciona a Lucano “no auer seydo poeta por quanto es uisto auer compuesto mas estorias que poeticas exemplificaciones”, refiriéndose probablemente a su *Farsalia*, obra en la que, como es sabido, narra acontecimientos históricos.

A continuación, expone el propósito de su obra que está orientado al logro de una lectura moral a partir de las fábulas, que son consideradas ficciones con las que dilucidar los motivos de la fe. Utiliza la materia pagana para sustentar el significado, ya sea natural o histórico, que permita ejemplificar y validar los preceptos cristianos: “Constante cosa es al que por los libros de los poetas passa que apenas o nunca es de dar fabla que no contenga alguna uerdat natural o ystorica” (fol. 1). Distingue entre la “verdad natural” y la “verdad histórica”. La primera se entendería a partir de la interpretación moral y alegórica. Mientras que la segunda se entiende por la explicación



verosímil con detalles supuestamente históricos, las “fablas” o ficciones. Por tanto, no se trata de averiguar el significado literal como el que, dice, conviene a Fulgencio, porque sería una cuestión grave e imposible, según San Agustín explica en el Libro III de la *Ciudad de Dios*, y antes Cicerón en el Libro III de la *Naturaleza de los Dioses*. Los poetas antiguos fingieron en las fábulas verdades naturales e históricas, y la empresa es “moralizar las fablas de los poetas porque así por las tales ficciones pueda las costumbres y los misterios de la fee confirmar” (fol. 1). El natural entendimiento “non se trata si no de la reduccion moral” y “allegorica”. Es decir, la clave de lectura es el código moral alegórico para enfrentarse y desvelar la obra de Ovidio. Esta fórmula de acometer la materia gentil facilita su integración en la literatura y educación cristianas.

El autor divide la obra en dieciséis capítulos. el primero lo dedica a las figuras de los dioses y los siguientes se ocupan de los quince libros de Ovidio “en algunos de ellos ayuntare algunas fablas las quales en otros lugares falle y otras a un fatare y dexare las quales no julgue ser noticias” (fol. 2). De manera que no sigue fielmente el contenido, ni el orden de las metamorfosis, ni tampoco la traducción se ciñe al texto fuente, pero explica las motivaciones que lo conducen a elaborar de forma libre el material del que dispone: “Empero no se mueva alguno a decir que las fablas de los poetas otra uez fueron moralizadas y a contemplacion de la muy esclarecida Doña Juana que fue reyna de Francia entones en rimicos dezires fueron trasladadas” (fol. 2). Trata de mantener el espíritu del texto francés con variaciones propias encaminadas a fines más personales entre los que da cabida a la recreación artística en prosa castellana.

Se pueden observar cuatro episodios de Circe en esta obra:<sup>31</sup> El encuentro erótico y la transformación en puercos; la muerte de Ulises a manos de Telégono; la metamorfosis de Escila y Glauco y, por último, la de Pico y la ninfa Canente. El primer episodio lo hallamos en el Libro XIII, capítulo 14. El autor trata de establecer correspondencias entre los elementos que forman el mito y las exégesis alegóricas. A ellos se añaden citas de pasajes bíblicos que trae a colación de la interpretación de la materia pagana. El libro se inicia con acontecimientos del ciclo troyano, hasta la relación de sucesos en los que

---

<sup>31</sup> Dada la dificultad del texto a la hora de realizar la transcripción, se extraen los pasajes que se han considerado más significativos. Se marca con “X” cada término sin posibilidad de transcripción. La puntuación es mía. Se ofrece, además, una transcripción aproximada de los episodios de Glauco y Escila, Pico y Canente.

ocurre la llegada a la isla de Circe, que acontece después de que los hombres de Ulises desatan el odre de los vientos y la tormenta los conduzca hacia ella:

Como Ulises por la mar nauegasse, vio de lexos una casa de Cirçes. Y Cirçes era fija del Sol, que era tantas artes era enobleada que a los hombres en quales quiera formas quisiese los mudaua. Pues enbió Ulixes alla algunos de sus compañeros que vituallas tomassen o pidiessen, a los quales, como los ujese Cirçes, luego con goso los recibió, y ujno les dio y a la mesa los fiso asentar, onde el su ujno por alguna X atañesen sus cuerpos se comenzaron a faser horribles y a cobrir de sedas y de forma de puercos se ujstieron y en puercos finalmente del todo se trasformaron y en la choça de la reyna Çirçe con los otros puercos fueron enterrados. Pues Ulixes, uiendo que sus compañeros no tornauan a tierra, lleo y luego a demandar a sus compañeros a la casa real entró, donde como ujno le offreaessen non lo quiso beuer, y asi del peligro del mudamento escapo. Pues como este fuese sabio y discreto y en la fabla facundo que, como estuujiase con Cirçes, fiso en gujsa que ella lo tomo por marido y a sus compañeros en forma humana los torno, y asi por X y por X cantar derramados y distantes fueron, y asi poco a poco de la tierra se leuataron y la primera forma se abieron y a la fyn como por un año quedasen ende con sus compañeros a la tierra se torno, y a ella preñada de Telogono la dexo, el qual después a Ulixes su padre no sabiendo lo mato. Estas cosas no parecen auer sydo fabulosamente ser escriptas, mas estorialmente, segun sant Agostin, en el libro de la ciudat de dios. (fol. 204-205)

La fábula va acompañada de la lectura alegórico natural con propósito moralizante, en la que Circe simboliza la prosperidad. Además, la expedición de Ulises está formada por clérigos, supuestos hermanos de Jesucristo, que al beber de la copa ofrecida por Circe se convierten en puercos, que son los deleites causantes de cometer pecado:

Esta Çirçes me puede significar la prosperidat, que fija del sol se dice; porque toda prosperidat del mundo del sol, que es dios, dispensativamente nasce. Y en la ynsola de la mar se dice en reynar, porque esta en la mar deste mundo impera, onde algunos de los hombres en puercos, que es en no razonables, y siguientes delectes los trasforma. Onde muchas ueses acaesce que los compañeros de

Ulixes, que son los hermanos de Jesucristo, uarones religiosos y eclesiásticos, como a la casa de Çirçes que es a la prosperidad del mundo ujnieron y del beuer de sus delicias vinieron, en puercos, que es enfingentes deleytes, se transformaron y la figura huana que es la uista y la rason por pecados perdieron. X Ulixes, que es el uaron visto y prudente, quando del beuer de las delicias carnales y del beuer de la mucha delectación se guardare, y estas syn duda a la reyna que es la prosperidat del mundo se pueden ayuntar y el mudamento de las costumbres no temen, pues el sabio hombre puede con Çirçe, que es con la prosperidat del mundo sin su daño ayuntarse, mientras que del beuer ponzoñoso y de los delectes de la carne y del mal con plasimiento se astuuire; y mudados en puercos, que es en otros, por la properidat del mundo dañados a la forma humana, lo X quando por palabras y exemplos al uso de la rason se trasforman. Y asi, por Çirçes la tierra no pierde, quando, no obstantes, las cosas prosperas a la tierra del parayso tornar se sopo. Ca breuemente, los malos que usan de la prosperidat no saben, en puercos se mudan; y los buenos y prudentes que de los bienes saben usar y por ellos bienauenturadamente son ayudados. Por esto por mayores pecados son corrompidos. (fol. 205)

Sin embargo, a continuación, cambia la exégesis natural por la interpretación alegórico-moral, en la que Circe junto con el cáliz oferente, en lugar de la copa que habitualmente ofrece Circe en otras versiones, simbolizan la instigación a la lujuria:

Que esta mala mujer, que por el beuer y el calis de las delicias suyas o por el alegramento de sus palabras, a los hombres fase puercos. En quanto en el eboluiamiento de la luxuria los fase no limpios. Es asegurada en aquella X muger por el apóstol, capítulo diecisiete, la qual tenía la copa del oro en su mano. (fol. 205)

A lo que añade otra exégesis, esta vez, cristiana, en la que Circe es instrumento del demonio, y aquel que evite la tentación se convierte en santo. El mito es, entonces, vehículo de expresión ideológica dentro de un marco de interpretación que se sostiene entre la ambigüedad y la confusión:<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> A este respecto, Carr (véase 2002: 193-202) realiza un estudio sobre el lenguaje que emplea el autor anónimo en la traducción. El léxico es objeto de latinización que enriquece la prosa castellana, pero que

Que Çirçes es el diablo, cuya carne es de tentación o engaño y falçedat, y cuyo beuer es la prosperidat del mundo o aun qualquier X de delicias o de malas çiençias desseo. Por lo qual si algunos biuieren, se fassen puercos (...) no consintieren quedan santos. (fol. 205)

Posteriormente, presenta la historia de la muerte de Ulises y la participación de Telégono en el suceso:

Ulixes, de la respuesta de los dioses, ouo que un su fijo lo aujia de matar, el qual aujendo temor a los lugares que fuera perdido y las cosas de los mas altos en quanto mas pude (fol. 206). (...) Pues Thelegono, fijo de Çirçes, de que no se guardaua por que lo auja dejado muy chiquito, o en el vientre de su madre fecho; ya mancebo, yendo a buscar a su padre por mandado de su madre, a la puerta de Ulixes bjno, del qual, como por las armas fuesse defendido, oyendo el estruendo Ulixes a la puerta, ueno y el dardo que en la mano traya contra el fijo lo echo. Y quanto X y el fijo con ese mesmo dardo remesándolo en Ulixes, no conociéndolo ser su padre, lo mato. El qual, por tres días biujendo, y que fuesse el eho de aquel mozo demandando, conoçio que fuese su fijo y de Çirçes, y asi (...) lo respondido por los dioses el padre del no conocido fijo fue muerto (...) No se puede huir de lo ordenado por Dios. (fol. 207).

Respecto a la cuestión de Telégono, el autor da muestras de dudas acerca del asunto del embarazo o de su nacimiento. Parece recopilar las informaciones manejadas y presentarlas sin intención de contrastar fuentes.

Ofrecemos, a continuación, los pasajes relativos de la obra de Zamora en los que se versionan los triángulos amorosos de las fábulas de las *Metamorfosis* en las que intervienen Escila y de Glauco, por un lado, y Pico y Canente, por el otro:

Cila fue una muger muy fermosa a la qual, Glauco, dios de la mar, amo, y a su

---

contribuye a la sensación de confusión del texto, a lo que se añade la constante reiteración de elementos del comentarista, que Zamora reproduce. Estas circunstancias, sumadas a la exégesis múltiple, condicionan la lectura y mejor entendimiento de la moralización ovidiana.

ayuntamiento por palabras simples le roguo, la qual como en ninguna guisa consintiesse en ello. Quellose Glauco a Çirçes encantadora rogándole que a su amor trajesse a Cilla y a su ayuntamiento la inclinase. Y Çirçes su amor a Glauco dio, y con diligencia lo amo, y que a Cilla no quisiesse le predicaua, lo qual Glauco, no recibiendo el amor de Çirçes, menosprecio. Por lo qual, Çirçes enfadada, la fuente onde solia Cilla uenir y bañarse por sus beneficios X y asi como a bañar se ujniese de las ymages debaxo en canes se mudo, y aderredor cabeças canninas ladrantes torno, y asi un grande monstruo la fiso. X según otros, que en la mar del peligro se transformó. Y asi, como piedra esta so el agua, onde las ondas beuerberadas ladrado fassen, a las quales los naujos muchas ueces deseles llegar refuyen. Estas cosas pueden ser aplicadas contra los envidiosos X que por Çirçes se pueden entender (fol. 210).

Y la interpretación alegórico-cristiana:

Çirçes, que es el diablo, se les encorpora y procura que a Glauco, dios de la mar, que es dios padre, los torne aborrecibles (...) Que Cila es la sinagoga, que Glauco, dios de la mar, que Jesucristo de doble natura X la qual agora de canes y de judíos es aderredor X que contra Jesucristo ladrar no cessan y el anegamiento del naujo de la Iglesia a su poder procuran. (...) el encantador diablo ende tantas cosas uenenosas detentaciones y cantares compone que qualquiera ende por complasimiento se bañan. (fol. 211)

El episodio de Pico y Canente se resuelve del siguiente modo:

Pichus fue un rey mucho fermoso y mancebo el qual, detenido un dia en caçar, visto fue de Çirçes que yeruas cogia en los campos, y amado y rogado por ella el curso del cauallo quiso detener, por lo qual ymagen de puerco montes y sombra traxo; lo qual fiso porque con ella oujese más espacio de fablar y como fablase con el en su amor no quiso consentir. Por quanto, a su fija, X infa muy fermosa y mucho bien cantante, en ave torno Çirçes. Lo mudo en ave la qual, aun agora, pico se dise asi: que la umana forma de jada de plumas se vistió y ave pico que lengua tiene muy luenga se trasformo, y es el pico ave que tiene muy luengo pico y aun allende el pico sale la lengua; de la qual, dise el uulgo que el pico

entre las formigas pone su lengua la qual, despues que de formigas la siente, llena encogela.” (fol. 214).

Y la interpretación alegórico-cristiana:

Pues di que Çirçes, deessa caçadera, significa el diablo o el pecado de la luxuria. Por quanto, quando uee que al rey Pico, que es algún religioso o uaron uisto con uirtudes y mancebo por honesta, X dado a la fermosura de la caça y a la ganança de las buenas obras aparcelado, suélenlo, por tentaciones a su ayuntamiento (...) y al consentimiento de algún pecado enclinar, el qual, si por uentura las tales tentaciones menospreçie ( ...) del diablo o de la luxuria (...) a su fija, que es bien cantante, que es la virgen bienaventurada o a la religión, ama y el amor (...) no demanda, suele Circe, el diablo o la luxuria, forma de puerco montes, que es alguna mujer, o ponerle y la su sombra, que es la fermosura, ante los ojos de su uoluntad por mal complasimiento (...) las formigas, que son las locas mujeres, por lengua y palabras atraye. (fol. 215)

El mito resulta un pretexto al servicio de la tesis alegórica, natural o histórica a las que recurre Alfonso de Zamora como apoyatura autorizada para tratar de elucidar una explicación de un material complejo con el objeto de asimilar la materia pagana a la ideología cristiana. En general, no existen cambios en el argumento del mito en relación al texto ovidiano, salvo aquellas modificaciones que justifican el marco alegórico.

#### **4.3. *General Estoria* de Alfonso X**

Una de las obras historiográficas que dirigió Alfonso X el Sabio fue la *General Estoria*. La obra pretendía narrar los acontecimientos de los hombres desde el “Génesis” hasta la actualidad de su reinado. Para ello, el monarca recopiló fuentes de diversa procedencia, bíblicas, mitológicas e históricas, y elaboró un texto de carácter universal que aglutinaba la historia nacional e internacional. Las fuentes paganas y las bíblicas se encuentran al mismo nivel para los compiladores alfonsíes. Esta tendencia de la Edad Media a considerar al mismo nivel la sabiduría pagana y la bíblica habían sido reconocida desde hacía tiempo cuando la leyenda de Virgilio se había convertido para la imaginaria medieval en una especie de brujo o de mago, y se comparaba a las Sibilas con los

Profetas. Los mitos adquirieron fisionomía de magos, pero en muchos casos bienhechores (véase Seznec, p. 22). En este periodo existe conciencia histórica de los orígenes greco-romanos en la clase culta medieval. La amplitud de la obra da cabida a las figuras de la antigüedad clásica. Su genealogía y los relatos que configuraban su personalidad se habían mantenido en la tradición tras el velo de las lecturas morales. El uso de la materia mitológica es una de las mayores innovaciones de la *General Estoria*, porque nunca antes en ningún otro texto se había construido una narración de la creación del mundo y de la historia antigua con tanta presencia de los mitos de los dioses clásicos (véase Salvo, 2014: 2). Estas dos vertientes, la bíblica y la gentil, forman la identidad del mito dentro del contexto historiográfico alfonsí.

#### 4.3.1. La vuelta de Troya

La *General Estoria*<sup>33</sup> de Alfonso X cuenta el final de la guerra de Troya y la vuelta de Ulises. El episodio de Circe y Ulises se reelabora en los capítulos LXXI-XCV, pertenecientes a la parte III. Determinar los textos con los que los compiladores elaboran esta versión resulta una labor compleja para los investigadores de la obra de Alfonso X por la ausencia de *auctor* en algunos de los pasajes. Casas (véase p. 200) aporta un resumen de las fuentes temáticas del episodio de Ulises, Circe, Telégono y Telémaco. Recoge las conclusiones de García Solalinde en las que detalla que el poema francés *Roman de Troie* fue empleado para el relato de los hechos posteriores a Troya, del que se traducen los versos 26591-30300. Además, están las interpolaciones de pasajes de las obras de Ovidio, *Metamorfosis* y *Heroidas*, que se utilizan también como fuentes complementarias en la construcción de la historia alfonsí. La monografía de Benito Brancaforte clarifica la huella de Ovidio en la *General Estoria*, con anotaciones de las *Metamorfosis* y las *Heroidas*. Para la recreación de Circe, Alfonso X no utiliza fuentes griegas porque en la Edad Media las obras griegas no se conocen directamente, sino a través de fuentes intermedias.

En cambio, lo que sí maneja es la tradición antihomérica que viene de Dictis y su *Diario*

---

<sup>33</sup> Casas dedica una parte de su estudio *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII* (1999) a los acontecimientos de la vuelta de Troya y a las fuentes que emplea el taller toledano para elaborar la historia. También investiga las diferencias entre la *General Estoria* y el *Roman de Troie*, en el episodio entre Ulises, Circe, Telégono y Telémaco. En el Apéndice I recoge las fuentes de cada uno de los capítulos.

*de la guerra de Troya*, escrita originalmente en griego y conservada en versión latina, probablemente del siglo IV, que proporciona la línea narrativa al relato del episodio. Su incorporación a la *General Estoria*, como narrador y como supuesto testigo de vista de lo acontecida en la guerra troyana, aportaba credibilidad al testimonio de los hechos, lo que encajaba con los fines historiográficos de la obra del rey (véase Gómez Redondo, 1998: 702). Tiene protagonismo la crónica de Dictis, en la parte III, porque rememora los acontecimientos del retorno de los griegos y la muerte involuntaria de Ulises a manos de Telégono.

La obra de Dictis junto con la de Dares frigio *Historia de la destrucción de Troya*<sup>34</sup> sobre lo ocurrido en el interior de la fortaleza, además de afanarse en contar los hechos legendarios con versiones opuestas a las de Homero, se distancian de los testimonios poéticos precedentes sobre la guerra de Troya por su marcado racionalismo y evemerismo. El relato de Dictis cretense es una racionalización, junto con añadidos arbitrarios, sin precedente alguno en la tradición. En su rechazo a la intervención divina se halla gran parte de su oposición a Homero. Se trata de un texto de género híbrido, porque participa de la épica, de la historiografía y de la novela: de la épica, escoge el argumento de la guerra de Troya; de la historiografía, la pretensión de autenticidad; de la novela, el relato en primera persona, el uso de *flash back* con el apoyo en los testimonios de vista y oído, y el seguimiento de los sucesos día por día. Además, abandona el aparato divino y degrada la actuación heroica. A juicio de Curtius (véase p. 252), las obras de Dictis y Dares son las últimas formas que toma la Antigüedad Tardía respecto a epopeyas homéricas y epopeyas “cíclicas”, e introducen la novedad de convertir la epopeya en novela en prosa. Circe, como vemos, se encuentra en los inicios de la novela en prosa que iba sustituyendo paulatinamente a la épica, ajustándose a los gustos de una época en la que la guerra de Troya era lejana en el tiempo. Lo que Dictis sí mantiene procedente de la épica tradicional es el narrador-marco en la figura de Ulises, que narraba a Alcínoo, rey de los feacios, sus aventuras marinas, aunque cambia el destinatario, que es el rey Idomeneo, en cuya corte, situada en Creta, Ulises cuenta la aventura de la isla de Circe, que aparece junto a Calipso:

---

<sup>34</sup> Véase la introducción a *La Ilíada latina, Diario de la Guerra de Troya de Dictis cretense, Historia de la destrucción de Troya de Dares frigio*, de Del Barrio y Cristóbal (2001). Sobre la degradación de los mitos en los textos de Dictis y Dares, véase García Gual (1972: 131-151). Para los orígenes de Troya y su influencia en el Medioevo hispano, remitimos a Sanmartín (1998).



(...) fue a parar a Circe y luego a Calipso, reinas ambas de las islas donde vivían, que, usando ciertos hechizos, atraían a su amor los ánimos de sus visitantes; desde allí, una vez liberado, arribó al lugar en el que, tras la contemplación de ciertos ritos, se llegaba a conocer el futuro por medio de los espíritus de los difuntos. (p. 357)

Las efemérides recogen en su Lib. VI el viaje de Ulises y su muerte accidental a manos de Telégono. Dictis utiliza la fórmula evemerista de interpretar a los dioses como seres humanos. En este caso, Circe y Calipso actúan de reinas de sus respectivas islas, que conservan su condición de hechiceras tentadoras, más bien poco selectivas, porque seducen a los extranjeros de forma indiscriminada, añadiendo de paso un cierto rasgo misógino a su caracterización. Dictis descarta, en el caso de Circe, que sea hija del Sol, y de Calipso, que sea hija de Atlas, y por tanto se elimina su condición de diosas. Desaparece su ascendencia divina y se subraya la cualidad erótica de su encantamiento. La catábasis homérica, que es un episodio vinculado a Circe por ser el personaje guía del héroe, es también objeto de variación. Permanece un eco lejano del encuentro con los difuntos y la consulta oracular. Dictis cuenta el final de la relación de los hechos relativos a Ulises, los sueños anticipatorios de situaciones desastrosas, el encierro de Telémaco y los detalles de la muerte de Ulises a manos de Telégono (véase pp. 368-369).

Para la interpretación de los sueños se hace necesaria la intervención de los adivinos, que vaticinan la muerte de Ulises. Se da por hecho que es Telémaco, a quien se refieren los sabios, al no conocer Ulises la existencia de Telégono, y por eso Ulises lo encierra en una isla cercana a Ítaca. Cuando se hace mayor Telégono sale de la lejana isla Ayaya en busca de su padre armado con una lanza rematada en punta hecha de hueso de una tórtola marina. Cuando llega al palacio de Ulises los guardianes le impiden el paso y los ataca. Ulises acude a la trifulca y recibe un golpe funesto. En el momento de su muerte, piensa que al menos no ha muerto a manos de su hijo querido Telémaco; sin embargo, al preguntar su ascendencia ambos se reconocen en una trágica escena. Dictis da mayor énfasis a las relaciones paterno filiales. Telégono expresa el amor hacia su padre con el arrepentimiento por ser el causante inconsciente de la muerte de su padre Ulises, desconocido por él hasta el momento. Ulises se complace de saber que Telémaco

quedará libre de las acusaciones de parricidio vertidas sobre él, cuando ha sido otro el autor de sus heridas.<sup>35</sup>

No obstante, Alfonso X no utiliza la obra de Dictis de forma directa, sino a través de un texto francés del siglo XII, el *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure. Respecto al poema francés, hay que señalar que el orden de los acontecimientos difiere de la obra hispana. El *roman* francés divide los hechos relativos a Ulises en dos apartados: el de las aventuras marinas y el de su muerte a manos de su hijo. Ambas narraciones se encuentran separadas por otros acontecimientos relativos a otros héroes. Sin embargo, las secuencias argumentales se reordenan agrupándose en un solo conjunto temático, en una unidad narrativa histórica en torno a la biografía de Ulises (véase Fernández-Ordóñez, p. 55; Casas, pp. 188-199). La *General Estoria* presta mayor atención a aquellos hechos relacionados con el rey itacense y su descendencia. En cambio, el encuentro de Ulises y Circe del *roman* carece de desarrollo argumental que esté vinculado a un marco temporal determinado previamente. La obra hispana alinea los acontecimientos en orden cronológico según los señoríos, de manera que la división temporal coincide con la sucesión de los reinos (véase Fernández-Ordóñez, p. 33, 30n, y p. 68). Se trata de un texto fuertemente poético, como lo son los tres *romans* que pertenecen a la tríada: *romans* de Tebas, de Troya y de Eneas. Estas composiciones adaptan las principales leyendas de la Antigüedad clásica a la joven lengua francesa de mediados del siglo XII, en las que el sentimiento y la emotividad son elementos destacados que los caracterizan. La investigadora Gracia (véase 2011: 91-92) señala que una de las dificultades a las que se enfrentaría el traductor alfonsí es la de pasar el verso francés a la prosa castellana.<sup>36</sup> La versión libre alfonsí disminuiría las dificultades de la traducción literal. De ahí los cambios y manipulaciones a las que está expuesto el texto original en su traslación a la prosa historiográfica castellana.

---

<sup>35</sup> A su vez, la muerte de Ulises constaba con anterioridad en la *Telegonía*, un poema perdido del ciclo épico, que ha llegado hasta nosotros en un resumen de Proclo en su obra *Crestomatía*, fechado a mediados del siglo VI a. C., y en la *Biblioteca* de Apolodoro (véase p. 233 ss.). A diferencia de estas versiones, Dictis amplía el relato de la desaparición de Ulises incidiendo más en el aspecto humano de los sentimientos por la familia y la relación entre padre e hijo, reduciendo de esta forma la aureola heroica propia de la épica. Remitimos a la edición de Bernabé (véase 1979: 215-225) para la consulta del resumen de la *Telegonía*.

<sup>36</sup> Incluye la correspondencia de los versos del *Roman de Troie* con los capítulos LXXVII al XCV de la *General Estoria* y un cotejo de los capítulos LXXXVIII al XCIII. Siguiendo el artículo de Gracia, mi artículo (2017: 32-42) sobre Circe aporta un cotejo de la materia de Circe entre la obra alfonsí con el *roman* francés, comprobando similitudes entre los dos textos.

La vuelta de Ulises se narra en los capítulos LXXI-XCV de la *General Estoria*, en la parte III, volumen I. A partir de aquí la fuente del *Roman de Troie* resulta más difusa debido a las numerosas variaciones que recibe el texto. Sin embargo, el poema de Benoît de Sainte-Maure es el más cercano al texto alfonsí (véase Casas, p. 282, 213n). El relato de los hechos es fragmentario, porque la información aportada por los compiladores se interrumpe con interpolaciones procedentes de otras fuentes. La división temática por capítulos ofrece una visión general de los episodios:

- Comienzo del viaje (LXXI)
- Oráculo de Héleno (LXXII)
- Carta de Penélope (LXXIII)
- Fundación de Lisboa (LXXIV-LXXVI)
- Vuelta a Ítaca (LXXVI-XCII)
- Muerte de Ulises (XCIII-XCV)

La primera mención de Circe se sitúa al final del capítulo dedicado al oráculo de Héleno. De forma reducida, se informa del encuentro y la estancia del héroe en la isla: “E anduvo Ulixes por mar y por tierra por muchas, bien quinze años o más, y casó con Circe, y ovo d'ella un fijo” (p. 253). Alfonso X aplica la tesis evemerista, que él mismo trata de explicar en la *Estoria*, para presentar a los dioses como personajes de carne y hueso, tal y como recoge el estudio de Rico: “los dioses de los gentiles (...) fueron omnes buenos poderosos e más sabios que los otros al su tiempo” (p. 70). Las premisas evemeristas facilitaban la tarea de potenciar el componente familiar y los vínculos de linaje dentro del marco historicista.

Los compiladores no dudan en mencionar la autorización de las fuentes con las que tejen la historia, que en este caso es Ovidio. Esta breve aparición de Circe sirve como vínculo entre las fuentes de *Metamorfosis* (véase p. 722) y la carta de Penélope a Ulises, de la *Heroida I*, y, a su vez, como nexo de unión de los capítulos LXXII Y LXXIII. La crónica de Dictis no informa de la boda con Circe, aunque sí estaba en *Metamorfosis* XIV, en el capítulo dedicado a Circe y Ulises. Después de los escasos detalles aportados, Alfonso X inserta la carta de Penélope dirigida a su marido y que este supuestamente recibe mientras está con Circe. Penélope, en primera persona, al igual que ocurría en la epístola ovidiana, ruega la vuelta de su esposo, porque ha recibido

noticias de otros héroes reunidos ya con sus familias y ella continúa sin saber su paradero. Relata los testimonios que han llegado a sus oídos acerca de sus hazañas en la guerra, y le transmite sus miedos ante la posibilidad de que esté manteniendo algún idilio amoroso con alguna extranjera (sin mencionar de manera explícita a Circe y a Calipso). Muestra el deseo de su vuelta apelando al deber de un padre por el cuidado de su esposa e hijos.

El recurso de la epístola de Penélope cambia el tono expositivo del texto. El testimonio historiográfico reduce la distancia respecto a los hechos y participa del enfoque sentimental de la elegía latina. Al recibir la carta, Ulises toma la decisión de abandonar a Circe. En este contexto, la recepción de la carta produce una reacción, causa y efecto, que explica el proceder del personaje. La inserción estratégica de este extracto de la historia gentil proporciona la motivación necesaria para la partida del griego a Ítaca.<sup>37</sup> Llama, además, la atención, la ausencia de más noticias acerca de Penélope, como si su función en el tejido narrativo hubiera finalizado.

En el capítulo LXXIV, Ulises decide volver a Ítaca y terminar la relación de adulterio, abandonando a su hijo y ocultando la verdad a Circe:

Asmó de partirse de Circe a la mejor manera que podiese, pero que avié ya un fijo en ella, y falagóla diziéndole que avía de fazer una carrera fasta la postrimera tierra de occidente, y que así lo avía avido en respuesta de sus dioses ante que saliese de su tierra, que lo fiziese y que cumplierié aquel mandado de sus dioses, y desí que luego se tornarié por ella. (p. 259)

Ulises deja embarazada a Circe y la engaña con la excusa de haber recibido un mandato de los dioses. El mandato de los dioses le obliga a dejar la isla, a la que jura volver, a pesar de ser consciente de su incumplimiento. El abandono, el engaño y la llamada sobrenatural para continuar su destino recuerdan al episodio de Dido y Eneas virgiliano, que Alfonso X recoge en la obra historiográfica de España (*Primera Crónica General*, caps. LI-LXI), en la que Dido queda embarazada de Eneas, y en la *General Estoria* (parte II, caps. CCCLXX-IV y DCXVIII-DCXXI). La *Heroida VII* de Ovidio y la

---

<sup>37</sup> “Ulixes cuando le llegó la carta de su muger Penolope y la ovo leída en su poridad y mesuró en las razones que le ella embiava dezir entendió que le dizié y todo guisado.” (p. 260).

versión con pretensión histórica de Justino forman parte de la tradición de Dido, que pudo llegar al rey (véase Tudorica, 1982: 5-23).

Tras su marcha pone rumbo a Ítaca, pero antes de su llegada, funda la ciudad de Lisboa. Llegados a este momento de la narración, los compiladores pierden el entramado de noticias. Debido a la falta de autorización se ven obligados a justificar el relato, que construyen a continuación. Según Casas (véase p. 193) existen detalles específicos, como el regreso desde Lisboa, que no son comunes a los *auctores*; estas lagunas respecto de las fuentes resultan una oportunidad para deducir el desarrollo de la historia. A juicio de Salvo (véase 2014: 6-7), la ausencia de referencias autorizadas planteaba dos situaciones en el proceso de configuración de datos: la mayor elaboración del texto desde su fuente, por parte de los colaboradores, y el aporte de fragmentos originales de los compiladores o del propio rey. El taller alfonsí parece resolver esta complicación, en primer lugar, con una recopilación de datos: la información acerca de los antecedentes se repite en un lugar clave, que sirve de enlace para dar continuidad a los argumentos de los hechos:

De Ulixes fallamos que ovo dos fijos, el uno fue fijo de Penolope, su muger linda, y este ovo nombre Telemaco, y el otro fijo ovo de Circe, aquella de que vos avemos dicho que la llamaron sus gentiles fija del Sol por razón que era muy sabia, y a este llamaron Telecion. (p. 260)

La figura de Circe se distinguía por la nobleza de su linaje, la sabiduría y la bondad, que eran atributos identificativos de la gentilidad en el testimonio alfonsí. Los gentiles ensalzaban a los más sabios y poderosos de entre ellos y, a su vez, recibían el tratamiento de nobles, y así son presentados sistemáticamente los protagonistas de las *Metamorfosis* y de las *Heroidas* (véase Salvo, 2014: 8). Y, en segundo lugar, con la anticipación y el orden de los acontecimientos que acaecerán en la biografía de Ulises: “Onde se sigue agora la historia de Ulixes endereçadamente que torno de tierra de Portugal a su tierra.” (p. 260).

La historia descarta narrar los hechos o aludir a los peligros previstos por Circe en la versión homérica. Testimonios, por otro lado, que Dictis se encarga de relatar con su tratamiento realista. De manera que Alfonso X elimina el viaje al país de los cimerios y

a la morada de los muertos; Escila y Caribdis se cambian por corrientes marinas y no hay cantos de Sirenas. Elimina las alusiones a las aventuras de Ulises. Tampoco da cuenta de la lucha contra los pretendientes cuando llega a Ítaca, puesto que centra su atención en la relación familiar de Circe con Ulises y, en especial, con Telégono.

En el siguiente capítulo, el LXXVII, los compiladores alfonsíes inciden en la mención del engaño de Ulises a Circe y en una sola oración resumen, de forma tan reducida, todo el trayecto de Ulises, desde la partida de la isla de Circe hasta la llegada a Ítaca: “(...) que él avié jurado a Circe que se tornase a ella non lo fizo nin se le guisó de venir y nunca, y fuéronse por la mar de medio de la tierra adelante endereçadamente fasta que llegaron a su tierra de Ulixes.” (p. 261). A continuación, en el capítulo LXXX, se ocupa del encuentro de Ulises con los adivinos, que interpretan sus pesadillas. Ulises cree que será Telémaco el trágico autor de su final, y lo encierra en su castillo. Avanzado el capítulo, la narración se justifica la errada decisión de Ulises: “Y él aviendo los dos fijos que avemos dicho, el uno Telemaco, fijo de Penolope, y el otro Telegion, fijo de la reína Circe, non se acordava si non de Telemaco, que era allí con él;” (p. 265). La elaboración textual del mito nos conduce hasta el capítulo LXXXV, donde los escribas del rey presentan de forma sucinta a Circe y, seguidamente, se preocupan por indagar en sus pensamientos en torno a su hijo Telégono, abriendo espacio a su mundo interior:

Y fue aquella deesa Circe dueña tan sabia en el saber de la mágica nigromancia, que son los saberes de encantar y conjurar sobre las cosas que a ello pertenecen, ca, así como cuenta Ovidio y avemos ya dicho en esta istoria cosa, ella sabié tanto de conjurar y de encantar que trasnudava los entendimientos de los ombres y las vistas de guisa que, así como cuenta la istoria, trasfigurava los ombres y a las otras cosas, de guisa que a los unos fazié parecer en semejança de leones, a los otros de lobos, a los otros de puercos, como es dicho a los cavallos de Ulixes, a los otros en otras figuras cuales ella querié y le semejava (...) y ovo ende la soltura pasaron quinze años, y estos avié ya Telegion cuando aquella visión pareció a Ulixes. E pues que Telegion llegó a esta edad era ya mancebillo feroso y bivo y de buen entendimiento por causa de su padre, y nin oyera aún d’el nin sabié ende nada. Y vínole a coraçon de demandar a su madre que quién era su padre, y fízolo, y demandó a Circe su madre que quién era su padre, y si era ombre alto o baxo, o bivo o muerto, o qué ombre fuera. Y tanto aquexó a su

madre sobre esta pregunta que le ovo ella a responder y dezirle la verdad. (p. 270)

Se recoge aquella información relativa a la sabiduría de Circe y su poder de encantamiento, cuya información pudo haber sido extraída de Ovidio, probablemente de las *Metamorfosis*. Han pasado varios años, de manera que Telégono tiene quince años. Con él crece su curiosidad y su insistencia por preguntar a su madre acerca del paradero y de la identidad de su padre. Se muestra el interés de Alfonso X de orientar la narración hacia la relación entre Telégono y Ulises, instalándose en la conciencia de la maga desde donde prosigue su narración:

Y que ella quando viera caballero grande y apuesto y le entendiera por varón sabio y sopiera cómo era príncipe de alta sangre qual non sabié en toda su tierra nin en todos sus frontero, que ovieran sus amores en uno y que fizieran a él, y que lo non toviere él por mal. Y acabó allí sus razones sobre lo que él demandava de saber quién era su padre. (p. 271)

La versión alfonsí destaca la emotividad, porque trata de describir los sentimientos de Circe explicando su comportamiento y las circunstancias de su amor por Ulises, fruto de lo cual nació Telégono. El monarca trata de razonar su conducta desde la conciencia de Circe, lo que es aprovechado para conjeturar sobre sus emociones. Trata de clarificar los hechos aumentando los detalles de la relación pasada con Ulises, demorando la escena de sinceridad entre madre e hijo, en la que, además, la *Estoria* salva la actuación de Ulises eludiendo su responsabilidad por el abandono. Se llena un vacío de información con las causas y con los antecedentes de la relación aportando rasgos que definen a los personajes que interactúan en la historia:

La materia troyana, por su parte, reúne todas las secuencias ejemplares de carácter caballeresco e histórico pertinentes, pero encauzadas desde la dimensión del personaje, al que se concede el valor de servir como núcleo de significaciones morales. Cada capítulo analiza un rasgo de comportamiento de estos héroes y las fuentes se convocan para requerir datos con los que poder ahondar en sus caracteres. (Gómez Redondo, 1998: 737)

En el capítulo LXXXVI, Telégono decide ir en busca de su padre, a lo que se opone Circe. Se alude, entonces, a una de las causas por las que la madre carece de poder suficiente para detener a su hijo:

E Telegion era aun moço de quinze años, y su madre Circe, comoquier que era señora de su tierra y reína, però non avié la gente nin el guisamiento que embiase con él como era guisado y como pertenecié a ella y a su fijo, y todos los más de su casa doncellas y dueñas y otras mujeres eran. (p. 271)

La recreación medieval viaja a la Antigüedad para traer y adaptar el material pagano a la vida y a la moral contemporánea valiéndose del anacronismo. El aspecto jurídico atañe a la propiedad de las tierras, compartida con su hijo, y a la dificultad de los medios escasos para enviarlo en busca de Ulises. Se muestra reflexiva y sentimental a la vez. Valora los pros y los contras de la marcha de Telégono. El sentimiento maternal de Circe supera el amor por Ulises: “ca su fijo que ella avié fecho y tenié ganado y libre non le quieré perder por Ulixes, a quien ella non avié nin sabié do andava nin qué era d’el” (p. 271).

Tras la muerte de Ulises y la reconciliación de los hermanastros, Telégono decide volver. El reencuentro se resuelve en los dos últimos capítulos, el XCIV y el XCV. El primero de ellos desarrolla la reacción de alegría y tristeza, según consta en el título: “De cómo la reína Circe fue muy triste por la muerte de Ulixes y muy alegre por la venida de su fijo” (p. 280). Como se observa en estos pasajes, Alfonso X se preocupa por pintar un retrato lleno de emotividad de Circe. A diferencia de lo que podría esperarse de una obra denominada *estoria*, con fines históricos, el rey emplea un lenguaje, quizás, más propio del cuadro humano de sensaciones. Esta preocupación personal por ahondar en su estado anímico conduce a la amplificación de posibles reacciones detallando los pensamientos y “enxeriendo” los motivos, las “razones”, de la actitud demostrada:<sup>38</sup>

La una por Ulixes, príncipe alto y noble y que ella mucho amara, con quien ella

---

<sup>38</sup> De modo progresivo se va articulando en la obra alfonsí vocabulario de naturaleza poética, que surge de la práctica de la escritura. Las “razones” son una constante en la obra alfonsí, término, por lo común, asociado a una dimensión moral (véase Gómez Redondo, 1998: 700).



oviera sus solazes y su fijo, si verdad era que muerto fuese de aquella guisa, ca si le acaeciese de otra manera por ventura non le pesara ende tanto, ca avié días que non supiera el uno del otro, y el amor cuanto más se aluenga la vista d'ellos a las vezes tanto más se olvida y se enfría. Lo ál por su hijo Telegión, que ella tanto amava, y fuera sin su grado buscar a su padre, y le acaeciera allá por la su ventura tal avenimiento como aquel que avié oído de fallar a su padre y matarle por ningunt avenimiento que ser podiese sin non por muy malo como fue este. Mas cuando vino su fijo y le ella vío fue muy alegre con él, y lloró entonces fieramente, lo uno con él pesar que tenié de la muerte de Ulixes, lo ál con la muy grande alegría de la vista de su fijo, si más non que veyé ya que avié aquel. Y fizo muy grandes alegrías con él. (pp. 280-281)

Conocemos los sentimientos de la esposa y madre descritos en tercera persona. El compilador narra con el uso del imperfecto de indicativo y la oración condicional más el uso del subjuntivo y del condicional, imaginando situaciones hipotéticas, intercaladas con el presente de indicativo de las reflexiones propias del compilador. Mediante el discurso del escriba, afanado en la tarea intelectual de narrar, se vislumbran actitudes cercanas a la labor humanística. En su afán por lograr el conocimiento total de las ideas de Circe, origen y motivaciones de su comportamiento, la versión del monarca alcanza la conciencia del personaje en la que se esclarecen sus pensamientos, de ahí que cruza al terreno de la transparencia psíquica de las emociones, lo que da acceso al mundo mental y sentimental de Circe y al espacio de la ficción.<sup>39</sup>

En este periodo no existe una distinción clara entre historia y ficción (véase Berrio, 1994: 11-19). Los textos mitológicos y bíblicos son considerados como fuente de verdad histórica. Aunque la distinción entre géneros resulta complicada de esclarecer, sí se establecen las bases para su desarrollo.<sup>40</sup> Rico (véase 1972: 168-188) señala que la

---

<sup>39</sup> Véase el apartado 13: "Las formas: morfología", de Guillén en su estudio *Entre lo uno y lo diverso*, en especial las páginas 202-205, dedicadas a la narratología y la ficción elaborada desde la narración del interior del individuo.

<sup>40</sup> Gómez Redondo explica esta cuestión: "En las cortes de Alfonso X se dispone el tejido conceptual que permitirá a la ficción existir ya de una forma autónoma, ante un público que requiere unas materias determinadas como parte de su proceso de formación". Si bien, esto ocurre dentro de unos límites marcados por el riesgo de caer en el ámbito de la "fantasía", entendida como enfermedad, lo que pudiera romper el orden político, social y religioso. La ficción literaria medieval parte de un proceso de identidad en el que primero se construye una realidad para después imitarla, de manera que esa realidad debe concebir hechos conducentes a la ejemplaridad. Construye un mundo posible con el que el receptor se

historiográfica alfonsí acompaña e impulsa una práctica de importantes consecuencias en el tratamiento de los textos que repercute en la literatura posterior, el hábito de enfrentarse con un texto en disposición de completarlo, de desarrollar información supuestamente implícita en el mismo texto, aislar elementos que pudieran ser considerados de forma independiente y aislada, modificar, simplificar o ampliar, suplir datos y dar cuenta del original como si los contuviera. Alfonso X, junto con sus colaboradores, *departe* la materia historiográfica empleando la técnica de la *lectio* y la *enarratio* de los autores, que se practicaba desde la Grecia clásica con el estudio, comentario y discusión de la *Ilíada*. Trata de desmenuzar el *sensus* de las acciones, en las que se multiplican las explicaciones psicológicas, con lo que se acomoda el pasado al presente coetáneo del rey. Como ejemplo de mayor elaboración, y amplificación textual respecto a las fuentes, Lida de Malkiel (véase 1974: 5, 1n) menciona el relato de Dido y Eneas que Alfonso X vierte en la *Crónica General* y la *General Estoria*.

La investigación de Tudorica trata de clasificar las numerosas amplificaciones observadas en la obra alfonsí. Entre ellas, define la valorativa como aquella que:

(...) brota del deseo de interpretar, de recrear el texto que se traduce. Adoptando la postura del creador, el traductor se sirve de la amplificación valorativa para acentuar los estados psicológicos de los personajes, para matizar o engrosar sus rasgos de manera positiva o negativa, es decir, para valorar (aprobar o condenar) sus acciones. (1980b: 7)

Este tipo de ampliación valorativa es cercana al recurso de elaboración y construcción de los rasgos de Circe. La obra alfonsí se caracteriza por su reflexión y por su mirada crítica, es decir, desde la traducción de las obras y de su glosa a la adecuación textual se acompañan en ocasiones las apreciaciones de los mismos traductores. Según destaca Lida de Malkiel, el amor, la muerte, la religión, entre otros, son temas universales en los que los receptores encuentran lugar para el diálogo y la reinterpretación; así Alfonso X “concibe cada mito como un suceso humano que ha de explicarse en todas sus coyunturas en términos verosímiles y actuales” (1959: 13). En este sentido, cabe señalar que la preocupación por las relaciones entre madre e hijo es materia común a la

---

identifica y del que asimila un conjunto de valores (véase Gómez Redondo, 1999: 1314 ss. y 1327).

actividad creadora del rey, en concreto, con un tema tratado en las *Cantigas de Santa María*. En tres de las cantigas (6, 21 y 64) se da voz a mujeres de distinta procedencia en circunstancias desgraciadas en las que actúan junto con sus hijos (véase Scarborough, pp. 16-24). También, la versión castellana del episodio de Dido y Eneas aporta la novedad de la maternidad de Dido, situación que se considera como un hecho. En cambio, en las obras de Virgilio, la *Eneida*, y de Ovidio, las *Heroidas*, el embarazo de Dido es una esperanza y una probabilidad, respectivamente (véase Tudorica 1980b, 19-20; 1982: 5-23).

El testimonio alfonsí coincide con un periodo renovador en el espacio cultural europeo. Ovidio y su poesía fueron al menos disimulados en los primeros siglos cristianos y medievales como símbolo perturbador de la inspiración, que estaba en el fundamento de la literatura pagana. Quintiliano, al indicar la *lectio auctorum*, aconsejaba ya evitar la elegía erótica. El estudio y la lectura de una buena parte de su producción poética quedaron vetadas. Su estudio se mantuvo en calidad de instrumento para el aprendizaje de la gramática y para el descubrimiento del significado oculto de las fábulas que ayudara a explicar la verdad cristiana (véase Saquero y González, 1984: 16 y 17). Además, Ovidio transmite un conocimiento de la conducta del individuo, que es una marca de modernidad, frente a periodos anteriores, en los que Virgilio, el poeta más leído en el periodo precedente, y Horacio eran los referentes culturales, la *aetas virgiliana* de los siglos VII a IX y la *aetas horaciana*, siglos de X y XI respectivamente. Ovidio representa un cambio de actitud diferente ante la realidad, la cultura y a la moral. La obra del autor latino contribuye a la formación de la literatura moderna de la Europa occidental. Guía hacia una nueva dirección en los intereses intelectuales. Hemos de esperar a la época carolingia, y posteriormente al renacimiento del siglo XII, para que la importancia del trabajo de Ovidio se difunda en la cultura europea gracias a la secularización de la cultura y el empleo de las lenguas vulgares, periodo conocido como *aetas ovidiana* (véase Saquero y González, 2010: 18 y 113). La obra de Ovidio transmite un conocimiento de la conducta del individuo que es señal de apertura en la mentalidad y la flexibilidad moral. En esta época se fija la atención en la conducta pasional del individuo, en las motivaciones internas y la mecánica que las genera, en este sentido, Ovidio representa innovación en el ejercicio laico de la literatura (véase Battaglia, pp. 185-191).

Este contexto cultural incide en el aumento de la caracterización femenina, que podemos constatar también en el capítulo XCV de la *General Estoria*, el último relativo al episodio de Circe y de Ulises en el que Alfonso X aporta la noticia de la muerte de Circe. Su final llega después de la vuelta de Telégono y el conocimiento de la muerte fortuita de Ulises. Circe tiene una muerte natural, que al parecer se produce por la impresión producida por la tristeza del recuerdo de su esposo. Tras su desaparición, se traslada el gobierno a su hijo, que mantiene la línea sucesoria. La versión alfonsí se muestra generosa con las palabras y por hacer de la relación familiar, situada al final de la historia de Ulises, uno de los momentos culminantes del encuentro.

Hasta la versión toledana, la mirada hacia el mito se había enfocado en el encuentro erótico y el conflicto de raigambre estoica que enfrentaba el vicio con la virtud, representado por Circe y por Ulises. El interés despertado por la indagación psicológica en los personajes, que se incorpora con la relectura de Ovidio y de su producción literaria de las *Heroidas*, modifica el modelo orientado hacia la novelización del material mítico, sin olvidar, la destacada aportación de Dictis desde la tardía Antigüedad. En este espacio reside la singularidad de la versión alfonsí, porque se detiene en contar el aspecto psíquico de Circe amplificando su mundo sentimental. Atiende a sus emociones como mujer de la nobleza alfonsí y, en especial, como madre. Su identidad se define por la interacción con Ulises, desde su recuerdo en el pasado, y, sobre todo, con la relación mantenida con su hijo, desde el presente.

El camino que va marcando el mito de Circe en la literatura nos conduce por una senda que transcurre desde los hexámetros épicos, de la fuente griega homérica, hasta la crónica en prosa latina y, de ahí, al verso francés del *roman*, hasta la narración de la historia de carácter aglutinador, pero universal, de los mismos personajes, pero en circunstancias distintas. Es decir, de una misma fuente, el material mitológico se va vertiendo a distintos moldes. La apuesta literaria de Alfonso X concibe el mito como un relato de personajes en el que se construyen sus perfiles individuales a partir de un conflicto familiar. Carecen de relevancia detalles históricos o geográficos, de ambientación en un tiempo o un lugar determinado. La tendencia verista de la obra del rey permite desprenderse de los motivos relacionados con la magia del folclore popular, a los que superpone relaciones familiares de la nobleza cortesana castellana del siglo XIII.

### 4.3.2. Circe y la magia

A diferencia de lo comentado en el epígrafe anterior, la *General Estoria* (parte II *Reyes* cap. I) cubre otro testimonio de Circe, esta vez, como el de maga y sabia, aunque con una variante distinta hasta el momento. En esta sección tienen más importancia las figuras mitológicas de Ovidio, la materia gentil supera la bíblica y adquieren mayor relevancia las “estorias unadas”, es decir, aquellas que son insertadas con independencia de la línea temática de los libros sagrados (véase Gómez Redondo, 1998: 720). Para desarrollar el tratamiento de Circe, Alfonso X pudo haber optado por seguir la tradición expuesta por San Agustín, y antes por Tertuliano, en la que Circe es una mediadora o un demonio maléfico. En *De Spectaculis*, los dioses paganos como Baco y Venus son calificados de “daemonia”, y la obra *Enarratio in Psalm* mantiene que los gentiles son “omnes dii gentium daemonia” (Seznec, p. 23). Sin embargo, el rey opta por buscar antecedentes de Circe que pertinentes a la función benefactora de la magia. A ello, cabe la posibilidad de la influencia debida al interés por la astronomía de Alfonso X, afín a los logros de la cultura árabe en este campo.

Los capítulos dedicados a la magia parten desde el 130, dedicado a los encantamientos y a las adivinanzas, hasta el 141. Son once capítulos con la magia como asunto principal, lo que advierte de la curiosidad despertada por el rey por ahondar en la materia. En el 131 se explica que Hermes fue el primer sabio que se dedicó a los encantamientos, seguido de Toz, Marta y Mesealla, considerados hombres buenos y sabios que amaban los saberes. El capítulo siguiente, el 132, titulado *De los que usaron primeramente de los encantamientos segunt el saber de la mágica*, aporta información acerca de las tres magas, mujeres, de la gentilidad, aludiendo a Mesealla, al parecer interesado también por el estudio de las estrellas, como fuente informativa:

Cuenta Mesealla en su libro por sí e por otros sabios, a quien aduze por pruebas de lo que el dize, que estas tres dueñass, Diana e Circe e Medea, que fueron las que en sus tienpos e aun después mayor prez ovieron de saber las cosas e obrar d’ellas por el arte mágica entre todos los gentiles a quien ellos llamavan dioses e deesas entre los otros sus sabios. E arte mágica, segunt dizen los escritos, quiere dezir tanto como arte o saber de encantamientos. E el griego dize *mantos* por adevinança o encantamiento por do se sabe la adevinança; e de aquel nombre

*mantos* tomaron los latinos este otro que dezimos *magus* en el latino o mago en el language de Castilla, e es mago tanto segunt el castellano commo adevino o encantador o todo. E así fueron sabios los tres reyes magos que vinieron a Jesucristo, que por su saber entendieron e supieron el fecho de Cristo e vinieron a él, e por ende los llamaron en el latín *magos*. (pp. 627-628)

Se deduce del pasaje que los tres mitos se equiparan a las figuras bíblicas, a su vez involucradas en el episodio del nacimiento de Cristo. Circe recibe el tratamiento de dueña, acompañada de Diana y de Medea. Las tres tienen capacidad para transformar hombres en animales y, también, para adivinar el futuro, de la misma manera que los tres Reyes Magos adivinaron el lugar del nacimiento de Jesús. Son mitos equiparados a figuras de la cristiandad que pertenecen al ciclo litúrgico de la Navidad.

Alfonso X se sirve de la etimología griega y latina como fuente de adaptación y de difusión a la cultura castellana medieval del término “mago”. El étimo abarcaría el terreno de la adivinación, pero existen titubeos a la hora de definir la amplitud de su significado. La presencia de mujeres con esta sabiduría especial llama la atención y requiere de una explicación al respecto:

E d’este saber de la mágica usaron aquellas tres dueñas e obraron grandes cosas, e sobre esta razón se maravillan algunos commo podríe ser de alcançar las mujeres más en el saber que los varones, e fallamos sabios que dizen a ello que aquellos que a estas obras se metieron que quanto más de ligero creyeron que podría ser aquello que ellos demandavan, que tanto más de ligero le venién los espíritus por do lo obravan; e porque las mugeres fueron siempre más ligeras para creer quequier que non los varones, veniénles por ende los espíritus más ligeramiente a sus conjuraciones e a sus llamamientos que les fazién, e ellas tanto más obravan, e creyén, e se davan a ello. (p. 628)

La mujer, por ser más “ligeras para creer”, parece ser el vehículo idóneo intermediario entre la vida de aquí y la del más allá. El rey no penaliza su sabiduría y su potencial actividad en este campo. Está lejos Circe, según el texto alfonsí, del peligro de ser considerada como agente del demonio. Alfonso X aporta más nombres de personalidades que comparten esta misma forma de entendimiento sobre la magia como

Hermes, el rey Júpiter, el rey Salomón, Virgilio y Ovidio. Estas figuras de la Antigüedad tienen la consideración de magos, aunque sin llegar a la altura y reputación de las otras tres mujeres.

La ascendencia familiar es tratada en el capítulo siguiente, el 133, para lo cual Alfonso X recurre a la exégesis física referida a los elementos de la naturaleza:

E de Circe dize asi el Ovidio en el catorzeno capitulo de su Libro mayor que fue fija del sol, mas es otrosí de entender que maguer que la calentura del sol e el humor crían todas las cosas, que però el sol non faze fijo d`esta guisa, e que fue dicho allí el Sol por Febo o Apollo, ca amos estos son nombres de uno, e fue filosofo atal que todos los saberes sopo e todas las naturas que por el poder del sol se gobiernan; e llamáronle por ende sus gentiles tan bien Sol commo por estos otros nombres; e por esta razón llama Ovidio a Circe fija del sol, e quiere ser tanto commo fija de Febo o de Apollo. (p. 628)

El monarca, siguiendo la tesis evemerista, rebaja al dios Apolo a la condición de un sabio filósofo, que es el padre de Circe, siguiendo la autoridad de Ovidio y su obra las *Metamorfosis*. En el CXXIII añade algo más de información, en la que se detalla que se trata de magas vinculadas al ciclo troyano, y de las que se tienen datos escritos sobre la práctica común de crear imágenes fantásticas:

(...) que aquel filósofo griego de quien es dicho que ovo nombre Toz que falló en los libros de los filósofos troyanos componimientos de imágenes que fizieran tres dueñas encantadoras, e diz que fueron estas que aquí avemos dichas, Diana e Circe e Medea. (p. 629)

Además, las habilidades de Circe se particularizan y difieren, a su vez, de las otras:

E de Circe dizen otrosí Marçal e Mesealla que mudava ella las cosas por fechos de suertes, e obrava muy complidamente por yeruas e por leche e por otras cosas, como lo adelante contaremos en las razones d`ella e de Hulixes de Grecia. (p. 629)

El capítulo 136 detalla cuáles son esas prácticas con las que Circe maneja sus facultades extraordinarias. Sigue la filosofía de Marçal y Nechifalo, de los que obtiene más acopio de datos:

Cuenta Marçal en su libro que un filósofo que ovo nombre Nechifalo que dixo en sus escritos que fizo que Circe, la sabia fija de Apollo el filósofo, que obrava de saber por estas cosas: por suertes, por aves e por palavras a que en el language de Castilla dizen probervios, e por las suertes e por las estrellas de los cielos, que an cuerdas e crines e corren por los cielos. (E cuerdas e crines dize por aquellos rayos que echan de sí.) E razonan d'esa sabia Circe que por todas estas cosas trasmudava ella de todo en todo cuanto querié. (p. 631)

De lo que se deduce que el poder de la maga, además de las palabras, probablemente los ensalmos, las aves o el conocimiento del futuro, proviene del conocimiento de la astrología, muy distinto todo ello de la capacidad de seducción vinculada de forma casi inherente al mito desde su origen:

E aun dixo más d'ella aquel filósofo, e esto por prueba de sí mismo: «Yo vi unas letras que escriviera Circe en plomo, e escriviólas demientre corrié contra oriente una de aquellas estrellas que corren por el cielo e semeja que caen, e metió ella aquel plomo en un pozo seco, e luego mano a mano fue el pozo lleno de agua; e las letras eran en é griegas.» E diz que dezién esto en el language de Castilla: «Rey e señor Dios, danos agua por el tu don.» Pero cuenta aquel Nechifalo el sabio en sus razones adelante que dizen algunos de los otros sabios que aquel escrito que en el caldeo le fiziera Circe e non en el griego, ca muchos sabios hablaron d'esta razón. E en cabo dize así Nechifalo: «Por cualesquier letras que fue aquella escritura, vi yo aquel pozo lleno de muncha agua.» (p. 631)

La acción de Circe se presenta vinculada a la descripción de lo que parece una estrella fugaz. Hace referencia a letras de plomo, quizás una forma tipográfica antigua de escritura, y menciona la necesidad de agua. Estos hechos podrían remontarse a tiempos de los caldeos. Los efectos de su magia son positivos y encaminados al bienestar de la sociedad. En el capítulo 139 se vuelve a incidir en las tres formas de magia, según los



filósofos, a las que se añade el estudio de las estrellas, la “estremonía” (p. 633) como conocimiento potenciador de los tres saberes: “imágenes, confaciones e suertes” (p. 633), la creación de fantasías, los filtros y la anticipación del futuro, a los que se llega mediante los instrumentos correspondientes. Después, en el 140, se alude a la magia de las yerbas como “la mágica de las mezclas dicen otrosí que pertenecen todas las yervas, e todos los árboles, e las piedras e los elementos” (p. 634). El siguiente fragmento desarrolla las aportaciones que tiene la facultad de Circe en cuanto al potencial de las mezclas con efectos de curación para el cuerpo humano. La cirugía medieval participa de los avances en el terreno de la salud, gracias a los elementos de la naturaleza con virtudes homeopáticas:

E de las obras de la mágica de las mezclas nació otrosí al mundo en los omnes el cuidado de la guarda de los cuerpos, onde en las mezclas de las yervas, e de las semillas e de las otras cosas asacaron donde se comenzó la física e se fizieron los axaropes e otros bevrados e letuarios contra las enfermedades de los cuerpos e contra los dolores. E fallaron otrosí de aquí los sabidores las melezinas de las llagas e de las exidas, e el saber de los celurgianos e de los albéitares e de los sangradores. (p. 635)

El final del capítulo aclara por qué motivo existió una opinión contraria al uso de otro tipo de magia, que emanaba del afán por conocer hechos de este mundo: “mas esta mágica non tienen por buena como las otras, porque olvidaron algunos a dios en ella e se desviaron d’él más que en las otras si non en pocas cosas.” (p. 635). En vista de estas consideraciones, los conocimientos de Circe y el uso que de ellos hace son acordes a la ideología cristiana practicada por el rey, y exentos, por tanto, de cualquier suspicacia que pudiera relacionarla con el mundo de la brujería y el demonio, pues su magia es benefactora y de aplicación práctica.

En el último capítulo dedicado a la magia existe una nueva recopilación de figuras de la historia que comparten esta misma sabiduría con las tres mujeres magas. Además de ello Alfonso esclarece las razones por las que interrumpe e injiere la elaboración histórica de los reyes de Israel: el protagonismo de la pitonisa Endor en la resurrección de Samuel. En la *General Estoria*, el capítulo va precedido del de la guerra de los filisteos contra Israel, en cuyo excursus Alfonso X alude a Ericto después de mencionar a

Endor, a la que compara con Ericto. Las dos devuelven a la vida a un muerto en mitad de la incertidumbre por conocer el futuro de una batalla:

Las maneras que son dichas que obraron estas tres dueñas magas por el arte de la mágica fallaredes que obraron entonces e después muchos filósofos e otros sabios e sabias mugeres, asi como el rey Jupiter e Apollo e Mercurio e Esculapio e el rey Salamon e Vergilio e Ouidio e otros muchos; e de las mugeres como la reina Juno e la deesa Pallas, e la deesa Ceres e Latona, e esta ficonisa del rey Saúl, por quien acaecieron aquí en esta estoria todas estas razones; e otrosí obró d'este saber Erato, la de Arcadia, de como diremos adelante en esta estoria en la batalla de Julio Cesar e de Pompeo el Grande; e otros sabios e sabias mugeres, tantos que non avrién cuenta, obraron por el saber de este arte. (pp. 635-636)

Más adelante se insiste en el papel de Circe y sus mezclas como un excelente remedio para mantener los cuerpos con salud: “e la mágica de Circe e sus obras otrosí con aquellas cosas que les pertenecen son mayormiente para mantener los cuerpos en sanidad” (p. 636). Los alfonsíes argumentan dos motivos para contar los hechos de los gentiles: porque los citan sus autoridades y porque, según la evolución de sus creencias, los gentiles buscan adquirir el saber, que es el camino que conduce hacia la fe cristiana.

En conjunto, los capítulos dedicados a la magia son importantes para entender la consideración de Circe en la obra general de Alfonso X. Para Gómez Redondo (véase 1998: 730-731), estos apartados son fundamentales para enmarcar la afición del rey por los tratados de astromagia y la búsqueda de un saber encubierto en la materia gentilicia, y que, además, justifica las compilaciones astrológicas elaboradas entre 1276 y 1280. La consideración de Circe como precursora de conocimiento carece de continuidad. A pesar de la creencia en dioses benefactores la imaginación de las capas más populares seguía pensando en la existencia de demonios. Según Sez nec (véase p. 46), su actuación venía ligada a los astros y a la astrología, la facultad de la adivinación se producía con la asistencia de las estrellas: difundidos en el aire, *aeria animalia*, citando a San Agustín, se servían de los cuerpos celestes para ejercer su poder. Sin embargo, se mantuvo el estudio de la astrología porque era indispensable para evitar la hegemonía laica y para consolidar la propia comprensión de la religión cristiana. Tampoco parece existir interés posterior por las relaciones de índole familiar. La línea de recreación del mito se

mantiene, como veremos a continuación, en el ciclo troyano, aunque se potenciará de nuevo el lado erótico junto a la magia como herramienta de seducción.

#### 4.4. Circe en la prosa del ciclo troyano

Se ha entendido como materia troyana o ciclo troyano como el conjunto de leyendas en torno a la guerra de Troya y a su destrucción por los griegos, al igual que su derivado el ciclo de Eneas. En los inventarios conservados de la Edad Media abundan estas historias, reconocidas con los nombres de Historia troyana o Crónica troyana. Las relaciones intertextuales son múltiples entre las distintas versiones en prosa, entre lo que podrían parecer testimonios manuscritos o impresos de un mismo texto (véase Crosas, 2010: 53). En términos generales, la prosa literaria durante el siglo XIV alcanza una gran cantidad de géneros: historiografía -crónicas, autobiografía, leyendas hagiográficas, libro de viajes-; prosa didáctica -textos didácticos, tratados científicos, colecciones de fábulas y exempla-; y, por último, prosa de ficción -cuentística y narrativa-. La mitología se concentra en dos de estos géneros: la prosa historiográfica, la derivada de la obra alfonsí, y la obra de ficción, el *roman* y los textos de caballerías de tema histórico, fenómeno que se extiende al siglo XV (véase Castro, 2006: 123).

La leyenda troyana penetra en la literatura medieval peninsular y sus géneros por dos vías: a través de obras latinas de la Antigüedad tardía de Dictis y Dares; su testimonio convierte las epopeyas homéricas en novela en prosa, con mayor número de detalles, resaltando el elemento romántico y suprimiendo la intervención de los dioses. Y, a través de obras medievales, como el *Roman de Troie* de Benoît o la *Historia Destructionis Troiae* de Guido. En nuestra literatura existen testimonios en el siglo XIII en forma de fragmento o episodio en el *Libro de Alexandre*, en un largo excursus (estrofas 332-773), o en las interpolaciones de las obras alfonsíes, con tratamiento histórico, analizado anteriormente. En el siglo XIV se ocupan de la materia troyana los tratamientos monográficos, que derivan en historia y en ficción (Castro, 2006: 128-130). Se observan, a continuación, algunos de los textos en los que se ha confirmado la presencia de Circe.

A lo largo de la Edad Media, se encuentran en España varias traducciones y compilaciones de la *Historia destructionis Troiae* como fuente. Las *Sumas de Historia*

*Troyana* de Leomarte es la primera obra peninsular que recopila material del autor italiano, a mediados del XIV. La primera traducción peninsular es la catalana de Jaime Conesa, secretario de Pedro IV, iniciada en 1367 y finalizada en 1374, utilizada para el *Tirant lo Blanc* y en *Curial y Güelfa*. Unos años después, concluyó Juan Fernández de Heredia su *Crónica Troyana* en lengua aragonesa, que reproduce los discursos de la obra de Guido y recopila el resto de los pasajes. A la vuelta del siglo XV, otra de las traducciones fue la elaborada por Pedro de Chinchilla en 1443, a instancia del Conde de Benavente. Por último, la *Crónica troyana* de Juan de Burgos de 1490, de gran éxito entre el público y mucha influencia en la literatura posterior, reúne las fuentes mencionadas de Leomarte y de Guido. El *Roman de Troie* fue del interés de Alfonso XI, que ordenó su traducción finalizada en 1388 (véase Sanz, 2015: 9-10).

#### **4.4.1. Sumas de Historia troyana de Leomarte**

Las leyendas troyanas adquieren su mayor desarrollo en España durante los siglos XIII y XIV. Se transmiten mediante traducciones directas de obras extranjeras y con la adaptación del testimonio contenido en la *General Estoria*. La más importante de ellas es *Sumas de Historia troyana*, atribuida a Leomarte y considerada por Agapito Rey como el inicio de las novelas de caballerías en castellano. Las tres fuentes principales fueron Guido delle Colonne y Benoît de Sainte Maure, junto con la *General Estoria* y la *Primera Crónica General* de Alfonso X (véase Rey, p. 26). Se trata de la primera historia de Troya en España y la que mayor influencia posterior mantuvo en la literatura española, puesto que las versiones fragmentarias interpoladas en el *Alexandre* y en la *General Estoria* no formaban crónicas independientes (Ibídem: 5). Según el estudio de las fuentes realizado (Ibídem: 35-50), Leomarte se sirve de la *General Estoria* para la mayor parte de su obra, aunque sigue otras fuentes, como el *roman* francés y, en especial, *Historia destructionis troiae* de Guido delle Colonne, de cuya traducción se encarga Casquero (1996); de ella ofrecemos el extracto del episodio relativo a Circe, que es el que narra Ulises desde la corte del rey Idomeneo. En el Libro XXXIII, apartados 11 y 13, se recoge lo relativo a la relación erótica y a la huida posterior de Ulises:

En esta isla había dos hermanas jóvenes, extraordinariamente hermosas, señoras de aquella isla, las cuales eran consideradas muy expertas en el arte de la

nigromancia. A todos los navegantes que la fortuna arrastraba a aquella isla, estas hermanas los cautivaban tan firmemente —no tanto por su hermosura, cuanto por sus encantamientos mágicos— que cuantos arribaban a la isla perdían toda esperanza de poder salir de ella, olvidados de todas las demás responsabilidades, hasta el punto de que, si descubrían a alguno rebelde a sus mandatos, al punto lo transformaban en bestia. Una de estas hermanas, la que parecía más entendida en esta ciencia, se llamaba Circe; la otra tenía por nombre Calipsa. A poder de ambas me llevó la fortuna. Una de ellas —Circe—, como enloquecida de amor por mí, me aplicó sus pociones, y recurriendo a los subterfugios de sus encantamientos me hipnotizó de tal forma que durante todo un año me fue imposible separarme de ella. Al cabo de un año Circe quedó embarazada y concibió de mí un hijo que, después de nacer ella, creció y llegó a convertirse en un varón muy aguerrido. Sin embargo, yo puse mi preocupación en planear mi marcha. Pero Circe, airada, se dio cuenta de ello y pensó en retenerme con sus artes mágicas. Mas yo, que era así mismo un experto en el arte, mediante operaciones contrarias destruí filtros y los anulé por completo. Y como el arte se contrarresta con el arte, mis recursos mágicos se impusieron a los contrarios hechizos de Circe con tanta eficacia que con todos los compañeros que conmigo estaban pude abandonar a Circe, sumida en la tristeza.

13. Entonces, navegando con mis compañeros, arribé a una isla en la que había un oráculo considerado sagrado, el cual, por graciosa concesión del poder divino, ofrecía respuestas ciertas y verídicas a quienes lo consultaban. Yo, curioso, formulé a este oráculo muchas preguntas, y entre ellas le pregunté con entrañable curiosidad qué les sucedía a nuestras almas después de abandonar nuestros cuerpos. De todo lo que entonces inquirí obtuve cumplida respuesta, excepto en lo referente a las almas, acerca de lo cual no pude conseguir ninguna contestación.

En el Libro XXXV, 3 y 7, se narran los hechos relacionados con Telégono y la muerte de Ulises:

Sucedió que Ulises había tenido con Circe un hijo llamado Telágono, cuyo padre nadie sabía quién era, excepto Circe, la madre. Cumplió Telágono los quince

años y comenzó a preguntarle a su madre de quién era hijo, si su padre vivía y dónde moraba. Durante mucho tiempo la madre se negó a darle noticias de su padre. Pero finalmente, dado que Telégono importunaba con su insistencia a su madre con preguntas sobre su progenitor, cansada por la obstinada petición de su hijo, le descubre y revela que su padre es Ulises, al tiempo que le informa cuidadosamente del reino en que Ulises habita. Telégono se puso muy contento por la revelación de su madre. Sin embargo, se ve agitado por el único deseo de querer ver a su padre y su corazón arde con ansias de poder llegar a él.

7. Esta se alegró sobre manera por su regreso y retorno, ya que había estado muy preocupada a causa de los grandes peligros que vaticinaban unos hados que se habían manifestado tan malhadamente, como ella lo había previsto con su arte. No muchos días después Circe enfermó de gravedad. Seriamente afectada por tal enfermedad, llegó a su último día.

El relato de Circe con Ulises del que se ocupa Leomarte, y que transcribimos a continuación, se desarrolla entre los Títulos CLXXXJ y CLXXXIIIJ. En el primero de ellos se narra el encuentro con Ulises, el hechizo, el casamiento y el embarazo de Telégono. Incide en el aspecto amoroso y se omite por completo el motivo de la transformación. El siguiente capítulo alude de forma indirecta a la partida de Telégono, a la muerte de Ulises a manos de este de forma involuntaria, el retorno de Telégono con su madre y la muerte de Circe. Ulises escapa de la isla de Polifemo y llega a otra isla donde se halla con Circe:

E al cabo aporto a la ysla Aulyda, e reynaua a la sazón en ella la deesa Çerçes. E esta era muy fermosa muger e era vna de las mayores sabidoras de encantamentos que n el mundo ouiese. E quando ella oyo que tales gentes ally eran arribadas al su puerto fuelos ver, e por que los vio tan quebrantados del muy grand afán que auian pasado ouo dellos piadat e mandoles dar posadas e todo lo que menester auian; e Vlixes rendiole muchas graçias. (p. 280)

Leomarte precisa más el espacio de la acción iniciada en el puerto de la isla, donde da posada a los marineros. Existen vacilaciones en el tratamiento, entre diosa y reina, como en la versión alfonsí, lo que se clarifica en sucesivas versiones. Leomarte destaca en ella

su hermosura y el poder de encantamiento, cualidades ya tradicionales de la estampa de la maga. Circe se encapricha solamente de Ulises y lo retiene con sus embrujos. Ulises, que conoce las mismas artes de Circe, logra salir intacto de los encantamientos. Durante su encuentro deja embarazada a Circe, aunque Ulises no parece ser consciente de ello:

E estando ally algunos días Vlixes e la reyna auian sus fablas, e commo el era muy sabydor, e otrosy era muy fermoso, tanto que se sopo bien razonar que la reyna se enamoro del, e tal fue el trato que casaron en vuno; e tanto se pago ella del que obro ella de sus encantamentos de guisa que lo touo ally bien vn anno que de ally non podiese partyr. Mas commo Vlixes sabia mucho de aquellas artes quando aquello entendio obro el otrosy sus artes e desato los encantamentos della e fuese para su tierra. La reyna quedaua prennada, mas el non lo sabia. (pp. 280-281)

Circe se enamora de Ulises por su “fermosura” y de su sabiduría. Circe y Ulises se casan, y ella consigue hechizarlo durante un año para evitar su marcha. Es Ulises quien advierte del encanto y decide contrarrestarlo deshaciendo el entuerto y saliendo de la isla. Leomarte no menciona el motivo de la marcha de Ulises. La justificación existía en la versión alfonsí, en la que utilizaba el designio de los dioses para excusar a Ulises, tal y como se excusaba Eneas con Dido. El narrador, en tercera persona, mantiene el punto de vista alejado de la acción con el uso del imperfecto de indicativo, sin embargo, se observa un cambio en la narración cuando Leomarte se introduce en el desarrollo de la acción y empatiza con los pensamientos de Circe:

E después que el ydo ella fizo muchos males por ello e dezia muchas lastimas deziendo: ¡Ay Vlixes!, ya tu nunca salyeras de las batallas troyanas, pues asy auias a quebrantar la mi castidat e llevar el despojo della, e otrosy quebrantar las fuerças nunca vençidas de los mis saberes; hermador del sennorio de la tierra. «¡Ay de mi!, triste, que arme lazo en que cay, e cuidando prender fuy presa». Asy se aquexaua Çerçes, pero de que entendia que era prennada alegrauase e dezia: «Mas non abasto a los muertos de Troya aver todo el mundo por enemigo, pues fueron ocasión de mi grant dolor». Despues vino el tiempo del su parto e pario vn fijo, muy apuesta criatura, e llamolo Telegonus, el qual crio con grant piadat. (pp. 280-281)

El narrador cambia a segunda persona, Circe se dirige a Ulises para reprocharle la pérdida de su castidad y su embarazo, “el despojo della”. Después, alterna la narrativa con un soliloquio para dar expresión a la queja en la voz del mismo personaje. Leomarte, pues, destaca el final dando protagonismo a Circe en primera persona. El argumento se va hilando mediante las visiones parciales de los personajes con rasgos característicos que los individualizan, intercalado con las intervenciones del narrador. El juego de voces manifiesta el lamento, que evoca la escena de Dido y la partida de Eneas. Los discursos amorosos son heredados de Ovidio, así como las diversas epístolas que los enamorados se cruzan para quejarse del olvido. Un siglo antes de que se componga el *Bursario* y emerja el género sentimental, buena parte de las ideas que forman el armazón argumental se apunta en los textos de la materia troyana (véase Gómez Redondo, 1999: 1638).

Pero, además, su queja se ajusta también al motivo folklórico del “burlador burlado”. Abre y cierra la estructura de la narración, el final reconoce el inicio del mismo relato. El sentido es circular y da lugar a la moraleja, más propia del cuento popular y las *novelle*, que de la epopeya. El episodio puede considerarse una unidad independiente dentro de un marco narrativo más amplio del que forma parte integrante, enlazado por la cohesión historiográfica del conjunto. A juicio de Gómez Redondo (Ibíd.: 1639-1640), las *Sumas* congregan unidades argumentales fragmentarias dispersas, pero ensambladas por pertenecer todas ellas a la materia de Grecia, al apartado del viaje de regreso de la guerra, cuyas historias acaban convergiendo en algunas de las varias destrucciones de la ciudad, que es el punto de encuentro prestigioso de personajes heroicos de un tiempo lejano. La verosimilitud la aporta el sistema historiográfico procedente de las compilaciones alfonsíes y que aceptan los lectores oyentes del relato. Los héroes son adaptados a la conciencia medieval y a la disposición social de pertenencia al grupo de la caballería, y así son aludidas las figuras guerreras de la Antigüedad. La influencia caballeresca de la literatura francesa aporta matices enriquecedores que irán aflorando en textos peninsulares posteriores

Finalmente, Circe da a luz a Telégono, a partir de lo cual la sucesión de acontecimientos conduce a los extraños sueños de Ulises. Telégono crece hasta los veinte años (quince en Alfonso X), y decide ir en busca de su padre. Se produce la muerte fortuita de Ulises



y regresa con Circe, que acaba muriendo, sin causa aparente: “E despues Telegonus, su hermano, quedo con el dos annos e fezieron amos muy nonbrados fechos. E despues Telegonus se fue para su madre, donde fue muy bien recebido en el regno e fizo muy nobles fazannas reynando con su madre e despues que ella murió.” (p. 285). El final del ciclo uliseico en Leomarte sigue la estela de Alfonso X, que pretendía alcanzar la totalidad del relato de héroe desde su origen y aventuras, dando respuesta a su afán de recopilación de los hechos relativos a las figuras mitológicas, considerándolas como parte de la historia. En suma, tal y como concluye Gómez-Redondo:

No es extraño, por esto, que las *Sumas* ejercieran una influencia tan considerable en la consolidación de los esquemas de las narraciones caballerescas e, incluso, en la delimitación de los contextos que acabarían propiciando las sutilezas cortesanas de la poesía de cancionero y, por supuesto, las peripecias amorosas de los libros sentimentales. (1999: 1949)

El mito de Circe iniciado en la épica homérica se va amoldando a las nuevas formas de la literatura hispánica en virtud de la serie de cambios sociales y de la concepción de la materia mítica, como asunto legendario, “real” y prestigioso. Se adapta a textos de índole historiográfico, encarnando a un personaje de la corte toledana con voz y con rasgos de sentimentalidad. La creatividad mayor de las *Sumas* orienta su tratamiento hacia la ficción narrativa, más elaborada e intencionada, como parte del mundo caballeresco.

#### **4.4.2. *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia**

Las versiones del ciclo siguen proliferando. Una muestra de ello es la del trabajo de Juan Fernández de Heredia (1310-1396), un intelectual influyente del reino de Aragón durante los reinados de Alfonso IV y Pedro IV. Los cargos que ocupó propiciaron la configuración de su producción literaria equiparable a la de Alfonso X. Su preocupación historiográfica lo llevó a imitar el modelo alfonsí de la crónica general, que culmina en 1393 con la *Grant Crónica de Espanya*. Formó parte del cambio cultural previo al humanismo en el territorio peninsular. El detalle de sus obras y posteriores ediciones están recogidos en el estudio introductorio de Sanz (véase pp. XI-XLVII) de la *Crónica troyana*, cuyo eje temático es la conducta moral caballeresca. Otra de las obras de Juan

Fernández de Heredia deudora de Alfonso X es la *Grant Crónica de Espanya*, con la que comparte los objetivos historiográficos. La *Crónica troyana* es una versión aragonesa de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, con variaciones. Su datación es difícil de concretar, probablemente entre la conclusión de la *Grant Crónica de Espanya* y su fallecimiento, entre 1385 y 1396.

La historia de Circe se concentra después del episodio de Ulises con el gigante Polifemo. El héroe griego reúne a sus “cavalleros”, con cuyo tratamiento se dirige Ulises a sus compañeros de forma recurrente a lo largo de la crónica, para alcanzar la isla de la maga. Fernández de Heredia actualiza y adapta el mito con esta fórmula vinculada al ambiente de los caballeros medievales, lo que se observaba con anterioridad en el testimonio de Leomarte:

Et en aquesta isla avía dos moças hermanas muyt bellas, las quales eran señoras de la dicha isla et eran huvidas por muyt instruydas et ensenyadas en la art de la nigromancia et de los encantamientos. Onde a qualesquier mareantes que la fortuna echava en aquella isla, ellas (fol. 191v b) los retenían et los travavan tan fuerment, non tan solament con muyt grant beldat, como encara con lurs mágicos encantamientos, que los que allí entravan non avían sperança más de poderes partir de aquella isla, et todos los otros cuidados se oblidavan, en tanto que si algunos trovaban rebelles a sus mandamientos, de continent los transformavan en bestias. Pues que así es, la una d’ellas, esto es, aquella que más adotrinada era en esta sçiençia, era clamada Çirçes, et por otro nombre encara Calipsa. Así que en poderío de aquestas dos me aduxo la fortuna, de las quales la una, esto es, Circes, se embriagó en mi amor et me dio sus bevrages; et con las celadas de sus encant (fol. 192r a) mentes así locament me ligó que por hun anyo éntrego non huve poderío de partirme d’ella, en el qual anyo ella se emprenyó de mí et concibió un fillo, el qual después que fue nascido, creció & fue varón muyt batalloso. Mas yo metí cura et diligencia en mi propósito cómo pudiesse partir, mas Circes fue por ende mucho airada quando lo sintió, et pensó de tenerme con sus artes mágicas. Mas yo, qui de aquella arte semblantmente era bien adotrinado, con contrarias obras yo destruí & anullé todos sus experimentos, et d’esta manera una arte es enganyada & trufada por otra art con contrarias operaciones et argumentes. Et en tanto valieron effectualment mis artes que yo

con mis conpayenros que allí eran (fol. 192r b) me partí de Circe, la qual era muy tryste. (p. 209)

El relato lo cuenta Ulises en tercera persona, recuperando la fórmula homodiegética de narrar. La condición ambigua de Circe, como diosa o reina, se aclara en la traducción de Heredia, que se encarga de precisar su condición de “moças” y señoras. Al igual que ocurría en el testimonio de Dictis, Circe comparte isla junto con Calipso. La isla abarca en su totalidad un lugar de encantamiento: “que los que allí entravan non avían sperança más de poderes partir de aquella isla”. Resalta su gran belleza y la enseñanza recibida desde la instrucción y el adoctrinamiento en ciencias de la nigromancia. De manera indiscriminada, como en la versión de Dictis, atrapa y seduce a los marineros. A pesar de ello, el caballero Ulises consigue vencerla.

Ulises, como narrador-marco, cuenta sus hazañas en primera persona al rey Ydumeneo, de manera que se reduce la mayor amplitud de voces narrativas existentes en Leomarte, y que facilitaba el aumento de detalles y de la introspección de los personajes. La historia única de Ulises prevalece sobre la multiplicidad de focos narrativos. El propósito de la obra de Juan de Heredia consta en el mismo comienzo de la obra, en la rúbrica se lee: “Aquí comiençan las oraciones et arenguas de la ystoria troyana, así de consellos como de conveniencias et trattamietos havidos entre los griegos et los troyanos E otas naciones que incidentalemt tocaron a la dicha ystoria” (p. 3). Es pues la recopilación de materia entre griegos y troyanos el objeto y sentido de la obra:

Non es tractar aquí a pleno la dicha historia, por tanto nós mandamos sacar los fundamentos & puntos de la sustancia de ella a fin que non tan solament el sentimiento de las oraciones, proposicionnes et arengas en ellas contenidas millor se ofrezcan entendibles a los que las leyeren, hoc encara que qualquier pueda aver compendioso sumario de la dicha istora (fol. 194r b). (p. XXXVIII)

Fernández de Heredia elabora la materia troyana como una relación sumaria de acontecimientos de la historia prestigiosa de la Antigüedad, de manera que la adaptación y la elaboración obedecerán al fin recopilatorio expuesto y al empeño por hacer inteligible y accesible la relación al público lector. Se trata de un texto con intención discursiva, con lo que el tono respecto a las *Sumas*, más narrativo, es bien distinto. Por

su naturaleza, por tanto, comparte rasgos de historiografía, como los resúmenes de orientación didáctica, con la fórmula épica narrativa de contar Ulises sus propias aventuras pasadas.

Las motivaciones ausentes de los personajes se someten a la *inventio* de la obra, “compendioso sumario”, motivo por el que la narración resulta más austera en su composición y en su lectura. No existen pretensiones literarias, sino más bien en la adaptación contemporánea con fin didáctico moral. De acuerdo con Gómez Redondo (1999: 1656), a mediados de siglo se renueva el interés por la cultura clásica, sobre la que se afirman los proyectos lingüísticos y de ideología moral. Se proyecta sobre el presente de cada ámbito cortesano que construye su imagen del mundo con el que mide las acciones de los individuos y el grupo social. Este proceso había comenzado a articularse en el siglo XIII con la labor de Alfonso X.

La bajada al inframundo ocurre tras haber pasado el peligro de la isla Calipso. El episodio sobrenatural es modificado, obedeciendo a la verosimilitud y apartando cualquier rasgo maravilloso:

Et après, yo (fol. 192v a) navegando con mis conpanyeros, vine a otra isla en la qual estaba un santo oratorio que por gracia divina dava ciertas repuestas et verdaderas a los qui le demandavan. Onde con grant studio yo demandé muchas cosas a esti oratorio, entre las quales yo le demandé affectuosament qué se fazía de nuestras almas después que eran exidas de nuestros cuerpos. Et de todas las cosas que le demandé huve d’él cierta respuesta, sacado del periglo de las almas, que non pude aver d’él ninguna cierta respuesta. (pp. 210-211)

La figura del famoso mago Tiresias es transferida a la de un santo que habita la isla. La consulta oracular se trastoca por una cuestión acerca del paradero de las almas tras dejar el cuerpo después de la muerte, cuya respuesta es muy confusa, similar a la propuesta en la versión de Alfonso XI del *Roman de Troie* que veremos posteriormente.

Por último, el final de la historia de Ulises coincide con el final de la crónica: “A la fin fue muerto casualment por Thelágono, su fillo, al qual avía engendrado en Circes, segunt que largament lo mete la istoria.” (p. 213). La traducción prescinde del texto

original en algunos aspectos que no interesan al traductor y pone de manifiesto el método de trabajo utilizado en la *Crónica troyana* (véase Sanz, 2012: LV). Heredia omite de forma brusca el final de Ulises. En este sentido, el pasaje narrativo en el que se cuenta el sueño, el enfrentamiento con Telégono y la vuelta con Circe se reduce a una sola línea, simplificando mucho su final. Por tanto, suprime datos y remite a la “istoria” de Alfonso X para completar el vacío de información.

#### **4.4.3. *Crónica troyana*. La versión de Alfonso XI del *Roman de Troie***

El siguiente texto relativo al mito en esta línea es la *Crónica troyana* en la versión de Alfonso XI (véase Solalinde, pp. 128-130). Se trata de una traducción al castellano del *Roman de Troie* ordenada por el rey y finalizado en 1388, según consta al final del mismo: “Fecho el libro (-el-) postremero dia de deziembre. Era de mil et tresçientos et ochenta et ocho días. Nicolas Gonçalez, escriuan de los sus libros, lo escriuj por su mandado.” El relato sobre la historia troyana en relación con la vuelta de los griegos procede, según se indica en el texto, de la crónica de Dictis: “Todo esto uos contare, segund que lo Dites cuenta” (p. 349). Comienza Ulises contando al rey Idomeneo su nuevo episodio, la sucesión de aventuras va desarrollándose en capítulos independientes:

Como Vlixas conto al Rrey Ydamenes lo que le conteçiera con las rreynas encantadores (-sic-). Agora uso otrossi quiero contar otra auentura grande porque passe. PP Nos, quando entramos en la mar, ouiemos una tormenta grande que nos fizo entrar en las ínsulas de Oly. Et fuemos y muy bien reçebidos de dos rreynas que auya y, sennoras de aquellas ínsulas. et eran fermosas et rricas et poderosas a sobre guisa. Et a la una dezian Çirtes (-sic-), et a la otra Calixa. Et tanto eran amas sabidoras de encantamentos et de espiramentos que acabarían todas las cosas que obrar quisiessen. Et sin falla nunca fue quien oyesse hablar de dos duennas que uisquiessen commo estas. ca ellas non auyan maridos njn sennores. Mas quando algunos rreyes o prinçipes aportauan en esas insulas, ellas por sus encantamentos les fazia soffrir tales coytas que ante querían la muerte que beuir en tal affan. Et ellas los cobdiçiauán muy bien. et despues encanta(-uan-) los assy que assi fincauan enamorados dellas que on sabian parte de ssi. Et si quanto en el mundo ha todo fuesse suyo, todo lo darian de grado que non

fincassen en ellos nada. Et a mas de mil fizieron ellas ya esto. Et despues que y eran, por ninguna manera non se podian dellas partir. ca se perdian de amor por ellas. Et tant graue ment uendian su amor, que mas les ualiera la muerte. Et todos los otros peligros de la mar eran ligeros a comparaçion deste. Ca muchos buenos caualleros tornaron escarnidos a pan pedir. Pero de aquellos que cobdiçiauau, los mas albergauan consigo. Mas esto fazian con grand enganno et con grand falsedat, ca non con amor. (p. 366)

La traducción presenta a Circe junto a Calipso como dos mujeres solteras que son reinas y señoras, en lugar de diosas, mozas y dueñas, como en otras versiones. Son reinas de su isla, como tales pertenecen a la alta nobleza. Sin embargo, viven sin maridos o señores, son mujeres independientes que viven bajo las reglas de su propio mando. Con su poder de encantamiento, aunque no se precisa en qué consiste, consiguen manipular el amor de los príncipes o reyes que llegan hasta su isla. La forma indiscriminada de encantamiento y manipulación se expresa por medio de la hipérbole “a mas de mil” del logro de sus hechizos. Además, en la versión de Alfonso XI se modifica el estatus social elevado de los personajes, a diferencia de los navegantes y caballeros que pueblan versiones precedentes. Los héroes se tienen a sí mismos, de forma reiterada como “buenos caualleros”, un epíteto empleado para en múltiples ocasiones. A Héctor se le define de continuo como “muy buen caballero” o como autor de “muchas buenas caballerías en muchos logares”. Probablemente, la traducción del texto tuviera como destinatario la audiencia cortesana y que encajara con los gustos y el ambiente de la corte del rey, fruto de lo cual se trasladara el *roman* francés al castellano.

En esta adaptación el amor tiene la consideración de relación venal, como resultado de un intercambio comercial. El coste de la transacción es tan elevado que conduce a los caballeros a la miseria, producto de lo cual desearían hasta la muerte. La codicia y la falsedad de Circe en contraste con el empobrecimiento de los señores es foco de atención en la relación puramente erótica en la que prima el interés económico. Carece de especial atención la magia de la metamorfosis, puesto que se trata de una versión racionalizada más cruel y descarnada del mito, en la que la magia de la mutación es una resonancia lejana, quizás, a una expresión metafórica del deseo de morir. Amor, muerte y poder económico integran el nudo narrativo que motiva la actuación de estos personajes de caballerías. Los dos primeros formaban parte de las circunstancias en

torno al mito, a lo que se suma, en la versión española del *roman* francés, el intercambio de riquezas a cambio de favores de las damas que deviene en la pérdida de la fortuna de los caballeros. Circe doblega la voluntad de Ulises y queda embarazada. Llegados a este punto, el traductor anticipa la fuente de Dictis para la relación de los hechos relativos a Telégono:

Et despues que alli aportamos, caymos en poder de Çirtes. Et yo muchas vezes oyera ya fablar de ella, mas non gelo pude estrannar. Et ella otrossi muchas uezes oyera de mj fablar. Et despues que me uio, luego pensó de me fazer y fincar. et de me tomar por amigo que iamas nunca me de ssi partisse. Et fizo sus encantaciones et sus espiramentos tan fuertes que ya quanto me fizo tornar a ssy en guisa que cumplio conmigo su uoluntat. Et era conmigo tan leda et auya tan grand placer que mayor non podria. ¿Qué uso dire? ante que aquel me saliesse, finco ella prennada de un fiço.” PP Deste fiço cuenta Dites que fue naçido en fuerte punto para su padre, commo adelante oyredes. (p. 366)

Circe es abandonada, y además, no se libra del saqueo, cosa que no se producía en la versión de Dictis y Alfonso X. Ulises hace frente a Circe con sus mismas habilidades. Se trata de personajes capaces de establecer una relación mercenaria del amor, carente de valores morales en la que cabe la astucia y el robo. Sin embargo, Circe da muestras de emotividad cuando expresa su dolor por el abandono de Ulises:

Mas estando yo assy en poder de Çirtes, otrossi fize mis espiramentos et mjs encantaciones. Ca si ella algo aprendiera ende, mucho mas sabia yo. Et tanto sope que nunca ella tanto pudo fazer que me ende yo non partiesse quando me plogo. Et los espiramentos et las encantaciones que ella fazia non ualieron contra mj nada. mas todos se tornaron sobr\*ella. Ca en el mundo nunca fue mugier que assy fuesse cuitada de amor commo ella fue grand tiempo despues que yo della parti. Et leue della muchos marcos de oro et de plata et muchos dineros et mucho auer. Et por ninguna ma(-174v.-)nera non me pudo retener que me yo ende non fuesse quando me plogo. Et bien entendio Çirtes que su sabiduría non ualia nada contra mj. Ca tal maestro fallara contra su arte que nada non ualian sus espiramentos njn sus encantaciones. Desi parti me della, et dexe la prennada commo uos he dicho. Et leue conmigo mucho del auer que me ella auya dado. Et

ella, quando me uio yr, fizo tan grand duelo et dio tan grandes gritos que esto era una grand marauilla. (pp 366-367)

En el siguiente capítulo, después de escapar de la reina Calipso y antes de conseguir salir a salvo del encuentro con las Sirenas, se describe el momento de la bajada al mundo de los muertos:

Et fuy me a (a) un logar de oraçion muy preçioso et uirtuoso en que las santas podestades dauan muy çiertas respuestas a aquellos que las y demandauan. Et fiz y mj oraçion et mjos sacrificios commo mejor sope. Et demande por respuesta para do yuan las almas quando se partian de los cuerpos. Et quanto deste pleito quise saber, de todo me fue dada çierta respuesta. (p. 367)

Se observa el intento de asimilación de la materia pagana a elementos cristianos. Se superpone la oración y la santidad del espacio sagrado sobre la intervención oracular. La incertidumbre acerca del paradero de las almas se esclarece, a diferencia de la versión de Juan de Heredia en la que el techo sobrenatural topaba, probablemente, con la ideología cristiana. Finalmente, tiene lugar el suceso de la muerte involuntaria de Ulises a manos de Telégono (véase pp. 384-385). Tras lo cual, vuelve con Circe, su madre, que lo recibe “llorosa et dolorida” (p. 386), y a quien cuenta lo ocurrido con su padre, Ulises. La muestra de sentimentalidad es otro rasgo de la predilección por el lado psicológico del texto francés, y que se observaba en la versión de Alfonso X, dejando a un lado los hechos pertinentes al saqueo y al carácter efímero de la relación.

#### **4.4.4. Libro de la Historia Troyana de Pedro de Chinchilla**

Otra muestra del interés por el ciclo troyano es la traducción de Pedro de Chinchilla de la *Historia de la destrucción de Troya* de Guido delle Colonne en el *Libro de la historia troyana*, “segund Guido de Colupna copilló, la cual trasladó de latín al nuestro romance Pedro de Chinchilla”. Fue finalizada hacia 1443 y dirigida a don Pedro de Pimentel, Conde de Benavente, como se indica al inicio del texto, que fue titular de una de las bibliotecas más conocidas del siglo XV, como indica el análisis introductorio de Peláez (véase, pp. 65-67). Pedro Chinchilla es consciente del ejercicio intelectual que supone lograr una traducción fiel del texto latino, a pesar de sus dificultades y la “suficiencia”



que ofrece la lengua romance. Pretende satisfacer a todos aquellos que deseen conocer “la vida e costumbres de los antiguos varones, especialmente de los cavalleros famosos que en el uso e exercicio de las armas virtuosamente se ovieron, porque en aquella virtud magnánimo corazón más se esfuerça”. Los mitos son considerados espejo de conducta cortesana para caballeros, en lo concerniente al ejercicio de las armas. Como indica Chinchilla en el “Prólogo”, esta estima se fundamenta en el entendimiento veraz e histórico de los acontecimientos divulgados por Guido delle Colonne, por Dictis y Dares, que son considerados una autoridad por encima de Homero. El episodio dedicado a Circe se desarrolla en el capítulo XXXIII. El viento conduce a Ulises a la isla Eulide donde halla los dominios de Circe, que habita la isla acompañada de su hermana llamada Califa:

Con derecha navegación, el viento contra mi voluntad a la isla Eulide me levó. En esta isla eran dos hermanas moças fermosas e d’ella señoras, en la arte nigromántica e de encantaciones muy enseñadas, e a todos cuantos la fortuna traía a esa isla las nonbradas hermanas, non tanto por su fermosura como por sus encantaciones, así los ocupavan que ninguna esperança a los que allí entravan era de partir; e olvidados todos otros cuidados eran en su amor ocupados, e si algunos a sus mandamientos fallavan rebeldes, luego los convertían en bestias. D’estas dos, aquella que en esta ciencia más entendía, Circes era llamada, e la otra Califa, en poder de las cuales por la fortuna lançado, la una d’ellas, es a saber Circes, en mi amor enbevescida, con sus bebedizos e encantaciones así me engañó locamente que por un año entero non me fue dada facultad de partir. En el qual año Circes de mí concibió un fijo que después creciendo fue varón muy guerrero. E yo cerca del propósito de mi partida cuidado ocupé, la cual por Circes sentida, contra mí muy airada, pensó con sus mágicas encantaciones detenerme. Mas como de aquella arte fuese enseñado, por operaciones contrarias sus encantaciones yo destruí e del todo anullé, e porqu’el arte por contraria arte es desechada, tanto prevalecieron mis artes que con todos mis compañeros de Circes muy quexosa partí. (p. 354)

La versión de Pedro Chinchilla destaca el conocimiento de las artes que posee Circe, por encima de su belleza. Engaña a Ulises con la magia de sus licores y lo retiene durante un año. Para Circe, la metamorfosis es una forma de coacción sexual, que

emplea cuando los hombres desobedecen sus deseos. En esta versión, Ulises está a la misma altura que ella en cuanto a la adquisición de sabiduría fruto de la enseñanza, lo que le permite liberarse de los hechizos empleando los trucos contrarios. Tienen un hijo dedicado a las armas, una actividad propia del caballero cortesano de la época, aunque no se informa de su nombre. Cuando Ulises escapa, Circe intenta evitar su huida y, ante la inutilidad de su acción, da muestras de sentimentalidad expresando sus quejas. Tras la fuga logran alcanzar otra isla en la que se recrea la bajada al Hades y la consulta oracular:

E de allí con los míos navegando llegué a una isla en la cual un santo oráculo avía, el cual por otorgamiento de la divinal potencia, cierta e verdadera a los demandantes dava repuesta. D'este oraculo munchas cosas demandé con cuidado, entre las cuales con afección demandé qué de nuestras ánimas avía de ser después que de nuestros cuerpos salliesen. E de todas las otras cosas por mí demandadas cierta ove respuesta, salvo del artículo de las ánimas, de la cual d'él ninguna respuesta ove. (p. 354)

La visita al Hades se reduce a una conjunción de elementos, cristianos y paganos, “santo oráculo” que arroja respuestas acertadas, excepto acerca del paradero de las almas, en lo que persiste la confusión.

#### **4.4.5. *Crónica troyana* de Juan de Burgos**

De finales del siglo XV es la *Crónica troyana* llamada *Impresa* por Juan de Burgos en 1490. Las noticias que se tienen proceden casi exclusivamente de los textos que produjo Juan de Burgos. Fue el segundo impresor que se estableció en la capital burgalesa tras Fadrique de Basilea. Una relación de sus trabajos la muestra Sanz Julián en el apartado introductorio a la edición a la crónica, entre los cuales se hallan títulos de libros de caballerías como el *Baladro*, el *Tristán de Leonís* o el *Oliveros de Castilla*, género que gozará de éxito lector en la prosa de los años siguientes. La autoría desconocida sigue siendo objeto de especulaciones en la crítica actual. La *Crónica* fue impresa por última vez en 1587 y fue objeto de catorce ediciones. Uno de los rasgos particulares es que se desdibujan los límites genéricos. Contiene fragmentos que enlazan géneros muy diversos, como la prosa sentimental, la mitología, el género epistolar o el caballeresco,

fruto de lo cual fue un texto heterogéneo moderno sobre la base de la antigüedad (véase Sanz, 2015: 22).

Sanz Julián aporta un cuadro de correspondencias entre los títulos, o capítulos, de la *Crónica* de Juan de Burgos, la historia de Guido delle Colonne y las *Sumas*, que habían sido establecidas como fuentes principales por Agapito Rey.<sup>41</sup> El encuentro con Circe ocurre en el Título ciento diecisiete, en el mismo orden que ocurre en el poema homérico, después de relatar Ulises el episodio con el gigante Polifemo y antes de enfrentarse a las Sirenas y a los peligros de Silla y Caprédina. El viento lo conduce hasta la isla llamada Cólinde donde se hallan dos hermanas:

En esta ysla estaban dos donzellas hermanas muy fermosas, las quales eran señoras de aquella ysla. Estas dos hermanas prendían por tal manera, no solamente por su fermosura, mas con arte mágica que sabían, quantos navegantes en aquella ysla aportavan & que ende entravan: non avían esperança alguna de poder salir de aquella ysla, todos otros cuydados por ellas dexavan, & si avenía que ellas fallavan algunos que eran rebeldes a sus mandamientos, luego los fazían tornar bestias. Una de ellas, conviene a saber, la que más entendida era en aquella sciencia, avía nonbre Circe, e la otra se llamava Califa, Así que la fortuna me lanço en poder de aquestas dos donzellas, de las quales la una, conviene a saber, Circe, movida en amor que cerca de mí & de ella se apoderó, fizo sus encantaciones & sus misturas por manera que me enervó ansí locamente a que en mí no fue libertad ni poderío alguno de me partir della por una ora no entera; en el cual tiempo fue preñada de mí & concebió un fijo, el cual después nasció & creció & se fizo valiente ombre de armas.

E yo estando así en esta isla, estudiando & trabajando por me partir dende & queriéndolo poner en obra, sintiolo Circe, & airada contra mí, se creyó poderme tener con su arte mágica & encantaciones. Mas yo, que eso mesmo era bien enseñado en aquella su arte & desfize todas sus encantaciones & destruyó quanto ella avía fecho. E como esta sea una arte la qual se desfaze por otra a ella contraria, tanto prevalescieron mis artes contra las de Circe a que partí con todos

---

<sup>41</sup> Para los dos capítulos relativos a Circe la fuente es la de Guido delle Colonne. El Título CXVII, donde Ulises relata al rey Ydumeneo sus aventuras tras el asedio de Troya, corresponde al Libro XXXIII (8 y 19) de la traducción de Casquero (1996) del texto de Guido delle Colonne.

mis compañeros que entonces eran conmigo de Circe, quedando (fol. 120v, a) ella muy trabajada & dolorosa. (p. 339)

Después se detiene en en la isla donde se halla el “sacro oratorio” que desconoce, dónde van las almas al separarse del cuerpo. La *Crónica troyana* también recoge el sueño anticipatorio de la muerte de Ulises, en el Título CXX:

E avino que Ulixes, segund la ystoria a recontado, ovo un fijo en Circe, el qual fue llamado Thelágono, & ninguno no era que supiese de quién fuese fijo salvo solamente Circe, su madre. E avino que Thelágono cunplió hedad de quinze años, el qual con mucha diligencia pregunta a su madre cúyo fijo era & si es bivo su padre & dónde mora, pero la madre ge lo descubrió & prolongó luengamente, que no ge lo dixo. Pero después, no cesando Telágono con mucha instancia & afincamiento de preguntar todavía sobre ello, ella, enojada del afincamiento, declarole & notificole quién era su padre, diziéndole cómo era el rey Uli(fol. 124v, b)xes. & informole diligentemente del reyno de su padre a qué parte hera & dónde vivía Ulixes. Lo qual oyendo Thelágono fue muy alegre en lo saber, & muévase en grand deseo de yr a ver a su padre, así que recibió licencia de su madre & metiose al camino, & la madre le rogó que tornase prestamente. (p. 339)

En general, se trata de una versión bastante más austera y ausente de sentimentalidad. La situación es mucho más descriptiva, sin ninguna muestra de afección. Apenas hay resistencia por parte de la madre en su partida. La muerte de Circe se explica más adelante, haciendo coincidir su desaparición con el retorno de su hijo a la isla. Días después de la llegada de Teléfono, ella muere, pero no se menciona la causa. El texto no sugiere relación alguna entre causa y efecto de su muerte respecto de la noticia del fallecimiento de Ulises, que fallece a los noventa y tres años (véase p. 348). Sí se contempla, en cambio, el valor de la predicción, con la que Circe es capaz de profetizar acerca del futuro de Telégono. Este conocimiento privilegiado se contempla en la traducción de la crónica en la sociedad de finales del siglo XV:

E Telágono después de su partida vino a su madre a la ysla de Húlido, de cuya tornada & venida la madre fue muy consolada & alegre, más que dezir se podría,

la qual luengamente le avía deseado. E vivía en continuo cuidado dél por los muchos peligros que le avenieron tan desaventurados, segund que ella por su arte avía profetizado. Non muchos días pasados después de la tornada de Telágono vino Circe a enfermar de muerte, de la qual enfermedad espiró & fizo fin de sus días (p. 350)

A lo largo de la Edad Media peninsular se vierte a la lengua romance en prosa la materia troyana relativa a Circe. Testimonios fundamentales intermediarios son el texto en latín de Guido delle Colonne y del *roman* de Benoît de Sainte-Maure, más la tradición no homérica de Dictis y Dares. Las crónicas heredan la influencia historicista de la *General Estoria* alfonsina. El suceso, entendido en época medieval como algo histórico y alejado en el tiempo, proporciona libertad para la imaginación y para la adaptación a los gustos de la época. De ahí que, las versiones medievales del ciclo predominan durante este periodo y se difunde su conocimiento por al interés despertado.

En todas estas versiones troyanas se incide en el poder de la magia y las transformaciones vinculadas al tema del amor y a la retención temporal del caballero, aunque se observan variaciones. Se pierde la ambigüedad en el tratamiento de Circe, entre diosa, maga o mujer. En cambio, se perfila la imagen de una mujer de la contemporaneidad del Medioevo, moza, dama, señora o reina. Su dibujo está más definido, aunque varía su posición social. Sigue manteniendo el halo de peligrosidad, junto con la magia, de mujer seductora que manipula y retiene los hombres de forma indiscriminada por un tiempo determinado, tras lo cual el caballero trata de vencerla y forzar el abandono. El tono sentimental que se observaba en la historiografía alfonsí se reduce paulatinamente en favor de una relación puramente erótica, a excepción de la boda en las *Sumas*, y sin interés por el componente familiar. Sí permanece el motivo de la descendencia en Telégono, pero como argumento de las quejas de Circe por el abandono. En la versión de Alfonso XI se destaca su rango social, y en ausencia de esposo Circe satisface sus deseos con amantes, aunque acaba siendo burlada y objeto de saqueo por el caballero. En la versión de Juan de Heredia, Pedro de Chinchilla y Juan de Burgos el hechizo se extiende a la totalidad del espacio geográfico, lo que es debido a la extensión de la cualidad de la maga. Así, la isla entera resulta ser un lugar de encantamiento, lo que se verá en multitud de islas de las novelas de caballerías. Por otro lado, las secuencias del relato de Circe y de Ulises, que llegan a través de Dictis y Dares

y se filtran desde Italia y Francia, se van disgregando en unidades narrativas independientes que se deslindan y se particularizan unas de otras. La bajada al inframundo, por ejemplo, es una aventura autónoma respecto de la temática del amor, de forma que el episodio transcurre de forma desgajada del hecho original, que era subordinado a las acciones de la maga.

La configuración de la imagen del caballero se inspira en la figura del héroe griego y se transmite posteriormente en el ciclo troyano. La empresa sobrenatural, por el contrario, se concibe dentro del marco caballeresco, las hazañas se consiguen con la conquista erótica, que es una contienda amorosa más ocurrida en un espacio maravilloso. La llamada a la aventura obedece a la necesidad del cumplimiento de acciones que justifican la investidura del protagonista como caballero. Toda esta temática procedente del ciclo troyano se vierte posteriormente a la literatura caballeresca. Otras magas herederas, de acuerdo con Marín (véase 2006: 74) o Roberts (véase 1998: 183-206), son Alcina del *Orlando furioso*, Armida de la *Jerusalén liberada* o Acrasia en *The Faerie Queen*. En literatura hispánica se observarán en el apartado correspondiente estos rasgos en personajes femeninos, aunque se encubra el ilustre nombre de la maga Circe.

#### **4.5. Tratado de amor de Juan de Mena**

A la obra monumental del rey Alfonso X y los textos vinculados al ciclo troyano, la prosa medieval castellana añade un pequeño tratado sobre el amor atribuido a Juan de Mena, que goza de la referencia a Circe. Juan de Mena (1411-1456) fue secretario de cartas latinas de Juan II. De carácter más intelectual que guerrero, estuvo interesado por la realidad de su tiempo por encima de las contiendas de la nobleza. Su obra más representativa es el *Laberinto de Fortuna*, que fue escrita en verso, las obras en prosa fueron escasas. Destacan los Prohemios a sus obras y al *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de Don Álvaro de Luna, el *Comentario a la Coronación* y la traducción de *Omero romançado*. A estas obras se suma la obrita *Tratado de amor*, a él atribuida, de la que existe una edición moderna de Gutiérrez (1975).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Lida de Malkiel, en el exhaustivo estudio de conjunto *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (1984), confirma su autoría (véase p. 156). Entre los estudios sobre Juan de Mena, véase Reichenberger (1975: 405-418) y Parker (1978: 5-17).

A juicio de Lida de Malkiel (véase 1984: 156), el tratado constituye un comentario a la teoría del amor contenida en la orden de Venus del *Laberinto*, pero “con la aspiración a un estilo a la vez fácil y elegante, propio para el ensayo, entre filosófico y literario, tal como lo cultivaba el humanismo italiano”. El tratado, pues, amplifica un contenido intratextual del mismo autor con estética italianista en la forma. Pero, además, según Cristóbal (véase 1991: 235), es un tratado moral inserto en la tradición ovidiana de los remedios frente al amor, que había sido utilizado en la Edad Media como texto escolar y que vale como fuente didáctica. Incluso Alfonso X se refiere al poema didáctico con el nombre *Sanidades del amor*. Desde el inicio se observa la propuesta aleccionadora que pretende Mena: “Hablar de amor, más es lasçiuiua cosa que moral por la mayor parte aun que la amistad e dilection, que es amorío, miembros lo fazen de la moral dotrina. Todas las otras pasiones libidinosas e venéreas llama el vulgo amor” (p. 91) El concepto de amor resulta claramente identificado con la lascivia. Es considerado como algo insano y vulgar, que practican las clases bajas de la sociedad. Como excepción, se acepta el término “*Dilection*”, que, según el apartado que Juan de Mena dedica al vocabulario al final de la obra, es sinónimo de “amor, afecto, predilección” (p. 117); por tanto, es moralmente aceptado en la sociedad cortesana medieval. El vulgo y la corte son estratos específicos bajo estas premisas y, de igual modo, el amor es materia de distinción social. El entendimiento de la materia amorosa no admite un término medio, por lo que es formulado desde conceptos antitéticos, entre el amor cristiano y el amor pagano:

E amor otra vez se subdiuide en dos partes, la una es en amor lícito e sano, la otra e no lícito e insano. Amor sano e lícito e honesto es aquel que viene por interuimiento de matrimonio conjugal; a este mal (sic) amor non solamente la dotrina xristiana alaba e bendize, más aún la dotrina gentilidad se acordauan e alabauan al amor del casamiento e creían que los dioses les eran fauorables e tenudos de ayudar, quando por el honesto amor conjugal alguna cosa començasen; (p. 92)

Juan de Mena justifica el amor de la doctrina gentil, siempre y cuando esté subordinado al matrimonio. La condición de amar así concebida se examina de acuerdo con la licitud, sometiendo el sentimiento a la legalidad contemporánea a Juan de Mena, cuestión que culmina, tratándose del tipo de amor honesto, en la institución matrimonial. Juan de Mena trata de sintetizar y absorber la materia pagana en este

marco judicial, pero manteniendo la actitud medieval observada en Alfonso X, que trataba de adaptar a la moral y legalidad los comportamientos de las figuras mitológicas. Mena, además, advierte acerca de la santidad y bendición de las relaciones eróticas en un sentido ético-moral, civil y espiritual de comportamiento susceptible de ser penalizado.

Después de establecer las limitaciones, explica que “las cosas que despiertan e atraen los coraçones a bien querer: las principales virtudes es: fermosura, vida conforme, dádivas e grandeza de linaje, e fabla dulce, antiçipación en el querer, oçio, familiaridad, entrevenimiento de persona medianera, perseguimiento” (p. 94). En el *Tratado*, Mena contempla cada una de estas virtudes, y recurre a los mitos como retórica de erudición, contextualizada para el público cortesano al que va dirigido. Para amar es necesario observar, además, los remedios posibles para no caer en el amor condenado. Es decir, cabe la posibilidad de amar, pero desde el cuidado y la contención reglada. La novena indicación lee: “La familiaridad e continuación sean grade causa de amar e de esecutar amores, razón lo declara, ninguna virtud no es conosciada si no es platicada” (p. 100). La constancia y la presencia, en lugar de la ausencia, como ocurre en el caso de Penélope, son cualidades indispensables. Sin estos ingredientes se cae en “el velo de la verguença”, ejemplificada con parejas mitológicas: “nin Medea saliera de Colcos si Jasón no viniera a casa de Oetes, nin Cirçe amara tanto si Ulixes no tocara en su isla, ni Dido se matara si Eneas no viniera huésped en Cartago;” (p. 101). Son amores nuevamente condenados, que infringen el canon marcado, y que son aviso de conducta para la nobleza, como así se indica en el final del tratado. De manera que Circe, como la materia mitológica en general, funciona de ejemplo didáctico de utilidad práctica para abstenerse de infringir los límites establecidos dentro de un tipo de amor cortesano orientado al matrimonio.

#### **4.6. *El Infierno de los enamorados y la Comedieta de Ponça del Marqués de Santillana***

La poesía castellana del siglo XV cuenta con la presencia de Circe en la obra de Íñigo López de Mendoza (1398-1458), Marqués de Santillana, quien dedicó su obra al ejercicio de la prosa y el verso. Las composiciones en las que le interesó el mito



corresponden a los llamados decires narrativos en verso.<sup>43</sup> En el *Prólogo* a los *Proverbios*, Santillana afirma: “La sçiençia non embota el fierro de la lança, nin façe floxa la espada en la mano el cavallero”. El caballero es en primer lugar un guerrero, aunque la práctica de las armas no estaba reñida con el ejercicio las letras. Santillana fue pionero entre la nobleza que lamentaba que la ciencia fuera del dominio del clero en realizar una labor de intelectual (véase Reichenberger, 1969: 7-8). El entusiasmo por esta tarea participa del espacio de creación de una línea de actualizaciones de la mitología, que diverge de la historiografía o de las lecturas morales de la materia de la Antigüedad. La labor erudita permitió el trasvase del mito a un ámbito artístico, lo que encajaba con una actitud humanista orientada hacia el prerrenacimiento. En el mismo prólogo, define la poesía como “fingimiento de cosas útiles, cubiertas ó veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas por cierto cuento, pesso é medida”. El concepto de poesía viene determinado por medio de la alegoría, una delimitación frecuente en época medieval (Ibídem: 8-9). En las composiciones en las que el Marqués de Santillana recurre al mito de Circe se observan estas dos tendencias aún palpables en este caballero poeta en un periodo de transición cultural. También, como indica Lida de Malkiel (véase 1974: 9), la poesía castellana tiene su primer contacto con la tradición literaria italiana gracias a la labor de Santillana. Los Triunfos, Sueños y Visiones alegóricos surgen siguiendo el ejemplo de Petrarca, quien, a su vez sigue la pauta de la *Divina Comedia* de Dante y antes a su modelo, que es el Libro VI de la *Eneida*, en el que en la visión del trasmundo se aglomeran las heroínas que desfilan ante Eneas. La extensa biblioteca de autores, sobre todo, latinos constituía una fuente de erudición indispensable para el ejercicio de las letras (véase Schiff, 1905).

La forma poética de *El Infierno de los enamorados* se configura en octavas con verso octosílabo de influencia italiana. El modelo, ya desde el título, tiene similitudes con el poema medieval de Dante. Además del poeta toscano, la tradición alegórica medieval del trasmundo campeaba en la lírica cortesana de Castilla desde mediados del siglo XV: el *Decir* de Alonso Álvarez de Villasandino; el *Decir de las siete virtudes* o el *Decir al nacimiento de don Juan II* de Francisco Imperial; la *Defunçión de don Enrique de Villena*, *Bías contra Fortuna*, *Triumphete de amor*, la *Coronación de mossén Jordi*, *El sueño* de la obra misma del Marqués de Santillana; el *Laberinto* de Juan de Mena, *Los*

---

<sup>43</sup> Se remite a los siguientes estudios sobre la mitología en la obra del Marqués: López de Bascuñana (1977: 271-320; 1978: 297-330).

*doze triumphos de los doze apóstoles* de Juan Padilla, Juan de Andújar, o los *Triunfos* de Juan del Encina: el *Triunfo de la Fama* y el *Triunfo del Amor*, ambas composiciones incluidas en el *Cancionero* de 1496 (véase Lida de Malkiel, 1983: 387-394).

El inicio de la alegoría tratada por el Marqués de Santillana comienza con la abstracción de la Fortuna raptando al poeta hasta una montaña espesa a través de un frondoso valle. Sigue el poema con la fórmula épica de la invocación a las Musas. Producto de la ensoñación, el personaje es atacado por un puerco monstruoso. En su ayuda acude Hipólito que hace de guía acompañante. Hipólito lo conduce hasta la entrada de un castillo donde se halla el infierno de los enamorados. Desde el sueño se accede a la visión del inframundo, momento en que el alma se libera de la cárcel del cuerpo y pone a prueba su pureza. En el bosque se halla una fortaleza medieval cercada de fuego, como si fuera un foso. Junto con su guía Hipólito, el poeta logra cruzar un puente que da paso al infierno. Hipólito guía al poeta visionario en el paso al otro mundo. La presencia de Hipólito es deudora del Libro VII de la *Eneida* (vv. 761-782), donde se da noticia sobre la resurrección y segunda vida, y es muestra de la fuente intermedia de Virgilio.<sup>44</sup>

El tema principal sería la visión de la lucha de la virtud y la nobleza de alma, representada en Hipólito. La oposición entre el amor honesto y el amor inconstante conduce al escarmiento por infringir la norma. Hipólito sirve de prototipo modélico de castidad al abrigo de los bosques de Diana. Hipólito mora en el valle de Diana, al igual que todos los que murieron defendiendo la honestidad en el amor. A la entrada del castillo encontramos la advertencia: “El que por Venus se guía / venga penar su pecado” (p. 149). Venus es identificada con la pasión que se opone a la fidelidad, y se equipara con el papel de guía que podría tener la sibila cumea. La escena de caza del puerco a manos de Hipólito en la antesala del infierno pudiera considerarse una alegoría del derribo y triunfo del orden moral sobre los instintos. En este contexto alegórico se explicaría la presencia de Circe y de Ulises.

---

<sup>44</sup> Véase el estudio de Cristóbal (véase 2002: 177-192) sobre la pervivencia de la *Eneida* en la obra del Marqués de Santillana en la que hace un estudio comparado de virgilianismos en la obra del Marqués, a partir de la traducción y glosas, en prosa, de Enrique de Villena.

El Marqués se recrea en la mitología cuando describe el infierno, pero con las figuras del imaginario pagano: El can Cervero, guardián del Hades, Minos, uno de los tres jueces del Hades, y Plutón, el dios de los avernos: “Non vimos al can Çervero, / a Minus nin a Plutón, / ni las tres fadas del fiero / llanto de grand confusión” (p. 150). Emplea cuatro versos de la estrofa LIII, y a continuación, lista las parejas de condenados. En el infierno del Marqués entran héroes mitológicos junto con parejas castellanas de enamorados.<sup>45</sup>

Santillana adapta los mitos a la geografía caballeresca y cortesana contemporánea. El bosque encantado, que se localiza en el interior de un castillo rodeado de fuego, tiene precedente en la imaginería fantástica de la *Farsalia* de Lucano. Pero, gracias a su sentido de castidad y de pureza, solo Hipólito y su acompañante resultan inmunes a las llamas. Este privilegio es una prueba de la lealtad, se trataría de una forma de ordalía que solamente supera aquel que es firme y casto en el amor: “Persona digna, / que por el fuego passaste” (p. 153). Por el contrario, del resto de inculpadados emanan llamaradas de fuego desde el interior de sus cuerpos. La conducta amorosa es considerada en términos opuestos y se ilustra con ejemplos de excelencia o de perversión. Mitos y figuras legendarias se sincretizan con personajes coetáneos en la galería de enamorados a Santillana:

Olinpias de Maçedonia,  
madre del grand batallante,  
Ulixes, Çirçe, Pausonia,  
Trisbe con su buen amante,  
Hércules e Violante  
vimos en aquel tormento,  
e muchos que no recuento,  
que fueron después e ante. (p. 152)

---

<sup>45</sup> Para un amplio panorama de la visión del trasmundo en el Medioevo, véase el trabajo de Patch y Lida de Malkiel (1956). Algunos otros infiernos descritos en letras castellanas son el *Purgatorio de amor* del Bachiller Ximénez, el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz o el *Infierno* de Johan de Andújar, sin título, pero incluido en el *Cancionero de Stúñiga*

En la Edad Media las figuras grecolatinas eran consideradas personajes históricos de la Antigüedad que participaban de la realidad más inmediata. Prueba de que Circe era concebida como un personaje plenamente histórico es que se trata como una pieza más en la serie de celebridades que alcanzaron el infierno por amor. Santillana tiende al retoricismo y al gusto por la elaboración mediante la enumeración. Se podría extraer una lección moral, a tenor del castigo, pero no existe como tal (Gómez Moreno y Kerkhof, 1988: XLVII). No obstante, la convocatoria de las figuras del pasado mítico, como Circe, forma parte también del espíritu idealizador de la cultura clásica y de la práctica poética, que estaba más al alcance de la nobleza cortesana que accedía y traducía textos como la *Eneida*. A diferencia del historicismo de Alfonso X, el Marqués accede al pasado para revitalizar el presente desde el alarde de conocimiento clasicista anticipando actitudes propias del Renacimiento, con el manejo, traslación e imitación de obras de la antigüedad.

Los dos mitos, Circe y Ulises, son merecedores de compartir un lugar de tormento por ser parte de una relación disipada y pasajera. El amor-pasión está condenado al fracaso y a la pena, como ocurre con muchas de las víctimas del *Infierno* dantesco. Muchas de las heroínas clásicas se evocan junto con sus amadores y funcionan como un tipo de mujer celebrada por su castidad, o bien por su pasión perniciosa. Se trata de una lista de amantes ilustres que sirven para exaltar el amor en “un triunfo” o para infamarlos en un “infierno” (Vélez, p. 47).

A continuación, analizamos las citas de Circe a una nueva obra de Santillana. La *Comedieta de Ponça* narra el desafortunado acontecimiento ocurrido a la familia real aragonesa. Sucedió que el rey Alfonso V sufrió una derrota en la batalla naval de Ponza, el 25 de agosto de 1435, contra los genoveses. Alfonso V y sus hermanos, don Juan y don Enrique, fueron apresados y, a consecuencia de ello, su madre, doña Leonor, murió posteriormente. El título de *Comedieta*, anticipa, en cambio, el final feliz, que parte de la definición del término que el Marqués define en la carta a doña Violante de Prades (Gómez Moreno y Kerkhof, pp. 435-436). La narración tiene lugar durante un sueño, desde el que se visiona la presencia de cuatro damas: la reina doña Leonor y las tres esposas de los tres hermanos prisioneros, lamentándose de la desgracia acaecida a la Casa Real aragonesa. Las hijas de doña Leonor, las reinas de Castilla y de Portugal, le envían a su madre una carta acerca del desastre ocurrido en la batalla naval. La reina lee

la carta donde se cuentan los detalles, cuya noticia provoca la muerte de la reina. Tras ello, interviene la Fortuna, cuya indumentaria se describe con gran ornato y cromatismo, para lo que Santillana recurre a la écfrasis.

Según Crosas (véase 1995: 77), la composición poética se basa en un panegírico consolatorio de los Infantes de Aragón. Se caracteriza por el cambio del verso octosílabo al verso de arte mayor, con una mayor complejidad retórica, cultismos y muestra de erudición. Circe aparece en la lista de “reynas e donnas” que forman el séquito de la reina, víctima de la mudable Fortuna. Al igual que ocurría en el *Infierno*, Santillana funde la geografía imaginaria con espacios de la realidad contemporánea al autor. En este caso, rememora un episodio real histórico, que enlaza con varios momentos épicos de la literatura latina, *Farsalia*, *Eneida*, *Tebaida*. Se describen a monarcas, emperadores, reyes y, posteriormente, se desarrolla el catálogo de reinas y donas que acompañan en el cortejo a la Fortuna.

Semejante al tópico *ubi sunt* es la reunión de casos famosos convocados por la Fortuna, casi siempre en el contexto de una reflexión moral que puede adoptar diversas formas, desde el consejo sentencioso hasta el reproche contra Fortuna. Al tratar del motivo del amor, el Marqués siempre recuerda casos desgraciados, “caídas” de príncipes, guerreros y sabios (Crosas, p. 69), lo que podemos constatar en las siguientes estrofas de la *Comedieta*:

pues vos, que mostraste fablar a Magneo,  
otorgadme, Musas, que en metro elevado  
recuente las reynas e donas de estado  
que en este concilio fueron ayuntadas,  
de quien ya la tela cortaron las fadas,  
porque el mi proçesso non quede menguado

Allí vi de Pigmalión el hermana,  
E vi Semiramis e Pantasilea,  
Tamaris, Marpasia, Ypólita e Ana,  
e la muy famosa sebila Heritea;  
vi a Casandra e vi Almatea,

e la Fectunissa, e vi a Medussa,  
Ypremestra, Oenone, Laudomia e Creüssa,  
Erato e Çirçe, a Manto e Medea. (p. 202)

Circe se menciona emparejada con Erato, una musa de la poesía erótica, y con Manto, profetisa, hija de Tiresias y Medea, hechicera hija de Aetes, el rey de la cólquide (Gómez y Kerkhof, 816n). Erato también se encuentra en los *Triunfos de Amor* de Juan del Encina, como reina musa del bosque Sonoro. Los siguientes versos escritos por Santillana detallan la fuente italiana de los *Triunfos* de Petrarca como fuente de inspiración.

La presencia de Circe en el cortejo fúnebre junto con otras señoras y damas de la corte humaniza la figura legendaria, aunque su muerte obedece a la lógica mitológica en la que las parcas, personificaciones del *fatum* o destino, Clotos, Átropos y Laquesis, aludidas bajo el común denominador de “fadas”, cortan el hilo de su vida. En la *Comedieta*, Circe pierde el respaldo de la fábula mitológica, en cambio, su función se limita a la evocación de un pasado prestigioso como parte de un conjunto de la Antigüedad dentro de una acumulación de nombres con el ornato poético como logro personal.

En general, la herencia clásica de Circe acogida en estos dos poetas cumple una función ejemplarizante de vicios o virtudes, poetizada mediante la alegoría. Asimismo, el alarde de sabiduría motiva otro de los recursos, el de la ornamentación y acumulación de nombres prestigiosos, pero sin propósitos moralizantes. La onomástica mitológica en forma de listas será objeto de atención literaria de autores en textos con el asunto principal de la disputa en torno al tema de la mujer.

#### **4.7. La querelle des femmes**

En este apartado se recopila un corpus de textos reunidos bajo una misma temática, la defensa y el descrédito de la mujer. Se darán a conocer testimonios de las ideas que manejaban los escritores medievales en relación con el tema de la mujer. Dentro de este contexto, Circe, como personaje mítico femenino, será objeto de cita y de revisión de poetas. La disputa en favor o en contra de las mujeres es muestra de las múltiples

opiniones expresadas que se originaron en la sociedad medieval acerca de la situación femenina, supeditada en la letra y en la vida, al sexo opuesto. El debate plural de voces encontradas, siempre masculinas, oscila desde las posiciones filóginas hasta sus extremas misóginas (véase Vélez, 2015; Archer, 2001). Las alusiones forman parte del aparato letrado tras el que subyace la toma de postura de distinta naturaleza. Por lo general, la utilización de esta figura clásica de mujer será empleada para vituperar la imagen general de su sexo. La disputa alcanza otros géneros dispares de la literatura y va más allá de la época medieval y renacentista. La referencia al mito, pues, se extiende al terreno de la ficción sentimental, que se va desarrollando en la Península.

Uno de los autores de referencia acerca de la disputa en favor de la alabanza femenina es Álvaro de Luna. Fue valido y hombre de confianza en la corte de Juan II. Sus composiciones fueron recogidas en el *Cancionero de Palacio* y en los comentarios de los *Trescientos* de Hernán Núñez. Además, redactó el *Corona Dominarum*, que formó parte de la biblioteca de Isabel la Católica, y el *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, que es un ejemplo palmario de obra literaria en apoyo a la mujer: “se trata del principal repositorio de la recepción hispánica de la discusión europea sobre la naturaleza de la mujer en su siglo” en lo que se refiere a la cuestión hispana de la *querelle des femmes* (Vélez, p. 61).

En el reciente estudio *La defensa de la mujer en la literatura hispánica: siglos XV y XVI* (2015), Vélez considera que la discusión mantenida en la Castilla del siglo XV se abría a dos vertientes opuestas: los “defensores” y los “maldicientes”, de forma que las opiniones dejaban un espacio reducido al acuerdo de posiciones. Se entiende, pues, como un debate de marcado tono retórico, que argumenta y sustenta esas posturas enfrentadas (Ibídem: 23). Álvaro de Luna recurre a los *exempla* para enumerar, narrar y establecer comparaciones con las virtudes masculinas para ensalzar las femeninas.

En cuanto a las listas de mujeres ilustres, Lida de Malkiel (véase 1974: 81) señala que fue San Jerónimo el que asumió un papel muy importante en la defensa medieval de la mujer, con la serie de cartas que escribió para aconsejarlas, papel coherente con su actitud conciliadora en las letras: “Su enumeración de las mujeres virtuosas del pasado, sus reflexiones sobre la educación, las graves figuras de sus discípulas que desfilan en sus cartas son la mejor réplica al misoginismo literario, característico de la Edad

Media.” Por otro lado, añade, Lida de Malkiel, que el escrito con el que arrancan las muestras literarias filóginas es la Epístola en la que Petrarca consuela a la emperatriz Ana, tras el nacimiento de su hija, donde incluye una lista de celebridades, desde las diosas mitológicas Minerva y Diana hasta la condesa Matilde. A la influencia de Petrarca se suma la de Boccaccio.

Boccaccio es el más influyente de todos los autores bajomedievales que tocaron el controvertido tema, puesto que su actitud también oscila entre la defensa y la oposición. Dedicó dos obras centradas en este asunto, *De mulieribus claris* (1361) y el *Corbaccio* (1354). La obra del autor italiano tuvo gran difusión en Europa en los siglos XIV y XV, y en autores hispanos como Álvaro de Luna, Diego de Valera o Juan Rodríguez del Padrón (véase Vélez, p. 64). El mito de Circe ocupa espacio en la primera de estas obras, en el capítulo XXXVIII bajo el título “Circe, hija del Sol”, en la que cuenta historias de mujeres “*mulieribus claris*” que por sus “*fazañas*” sean famosas, sin importar la razón que las ha encumbrado a dicha fama.

La versión de Boccaccio recogida en su *Naturaleza de los dioses* mantiene la línea evemerista en cuanto al tratamiento de los mitos. Trata de buscar un sentido oculto bajo la apariencia del relato poético narrado sobre la figura de la Antigüedad. El autor italiano presta especial interés en la relación de Circe con los hombres evitando mencionar a Ulises, porque parece acentuar y ampliar el espacio de influencia y manipulación de ella sobre el género masculino. La cualidad del mito ayudante de héroe en busca del Hades es irrelevante para la finalidad del poeta. En cambio, la metamorfosis, vista por el filtro alegórico, respalda el objetivo de ensalzar su carácter de mujer perniciosa y temible para el hombre. Boccaccio, siguiendo los comentarios de Servio, comentarista de la *Eneida* que situaba a Circe en Gaeta, una región italiana de Campania, explica la figura de Circe en estos términos:

(...) fue muy poderosa y elocuente, y no tenía en mucho conservar libre de mancha su honestidad con tal de conseguir lo que deseaba. Y así a muchos de los que llegaban a su playa no sólo los atraía a sus encantos con caricias y palabras halagadoras, sino que a otros los empujaba a la rapiña y la piratería, a algunos los incitaba con engaños a ejercer los negocios o la mercadería dejando de lado toda honradez, y muchos se hicieron arrogantes por amarla demasiado.



Y, así, a estos a los que se veía con la razón perdida por obra de esta nefasta mujer, se los creía convertidos en fieras por ella, por culpa de ella y sus malas artes. (pp. 172-173)

Las circunstancias en las que Circe se desenvuelve describen un ambiente portuario de asuntos mercantiles, sórdido e indecente, limítrofe entre el mar y la ciudad. Además de seducir a los hombres, manifiesta la habilidad de impulsarlos a realizar actividades vinculadas con la corrupción a través del chantaje. Entonces, pierden la razón y cambian su conducta por la de las fieras. Embauca con los sentidos y con las palabras para conseguir algo a cambio. Se trata de un perfil de mujer dominante, pero marginada. Boccaccio amplía su esfera de actuación al ámbito social: “Por esto podemos comprender, si pensamos en las costumbres de los hombres y de las mujeres, que hay muchas Circes por todas partes y muchos hombres convertidos en fieras por su lascivia y sus vicios” (p. 172). Es decir, el caso de Circe no es aislado, sino que existe un “tipo” de mujer que sigue el mismo patrón de conducta. El tono peyorativo se encarga de denigrar al mito. La generalización de estas circunstancias, proyectadas sobre el resto de mujeres, establece la base sobre la que se va construyendo un arquetipo de conducta social. En este sentido, Circe aparece como un personaje con entidad propia porque Boccaccio la incluye en el catálogo de mujeres ilustres, que el vate italiano justifica por la fama de su vileza. En su caso, la “fazaña grande” es su lujuria y la manipulación psicológica, de manera que lo que aparentemente es una forma de aprecio a la figura mitológica, en realidad es una cualidad más degradante. Incluye a Circe en su obra que trata de mujeres, pero a la vez la excluye debido a las cualidades que de ella destaca.

La contradicción del poeta italiano no tiene cabida en el texto castellano de Álvaro de Luna, *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, en el que sustenta su apoyo a la temática de la mujer (véase Archer, p. 294). El segundo libro de su obra, el que lleva el título “Mujeres del mundo clásico. Ley de Natura”, recopila ejemplos del mundo grecolatino. De las alusiones a mujeres de la Antigüedad grecolatina, descarta mencionar el nombre de Circe, y es Penélope el único mito odiseico mencionado, como ejemplo de esposa de Ulises. En el proemio, Álvaro de Luna muestra su interés por “las virtudes e obras maravillosas, e claras vidas de muchas virtuosas mugeres”. Como indica Vélez (véase p. 138), Álvaro de Luna se sirve del concepto *claritas*, en lugar de *claris* del poeta italiano, en cuya obra se inspira el poeta castellano. El término *claritas* es identificativo de virtud

y sustenta la tesis castellana más coherente que eleva a virtuosas a las que actúan de esta manera, en lugar de acentuar la fama con sentido más negativo, que es con el que se conocía de forma más extendida la figura mitológica. Por tanto, en lugar de desprestigiar, Álvaro de Luna decide prescindir de su mención y, por consiguiente, de su defensa.

#### **4.7.1. *Triunfo de las donas* y la “Carta de Madreselva a Mausol” de Juan Rodríguez del Padrón**

Juan Rodríguez del Padrón (véase Lida de Malkiel, 1952: 313-351) se suma a la defensa filógina (véase Archer, p. 303) recurriendo al mito de Circe. Existen escasos documentos que contribuyan a reconstruir su biografía. Nació, muy probablemente, a finales del siglo XIV en la villa de Padrón. Se sabe que recibió una educación clásica y escolástica. Fue criado familiar del cardenal Juan de Cervantes y, posteriormente, tomó el hábito de franciscano en Jerusalén en 1441. Por tanto, se trata de un hombre de dos facetas, la de clérigo y la de escritor, que recorrió países de Europa. En el *Siervo libre de amor*, escrita en torno a 1439, se aprecia su experiencia viajera, además de, al parecer, el amor hacia una dama de elevada posición. Las obras el *Triunfo de las donas* y *Cadira de onor* fueron escritas entre ese año y 1441. Rodríguez del Padrón quedaría inserto en la generación de Mena y Santillana, aunque tuvieron mayor reconocimiento que el autor franciscano. Fue iniciador de la llamada novela sentimental y su orientación literaria se decantó por la defensa de la mujer, según indica el estudio preliminar de Hernández (véase, pp. 9-23).

La obra el *Triunfo de las donas* muestra de forma abierta y organizada las razones que atañen a la reevaluación de la mujer. Junto con Diego de Valera y Álvaro de Luna, se presenta como respuesta dialéctica a los argumentos misóginos clásicos y contemporáneos (Vélez, pp. 93-94). Juan Rodríguez del Padrón dispone la obra en varios niveles narrativos precedidos de una dedicatoria a doña María, esposa de Juan II. El primero se narra en primera persona, en el que se establece un marco alegórico entre jóvenes cortesanos, en el preámbulo de un amanecer mitológico. El segundo se desarrolla cuando el narrador se adentra en el interior de un bosque de maravilla donde reflexiona acerca de la nobleza entre hombre y mujer: “¿qual sea, la muger o el hombre, más noble e de más excelencia?” (p. 213). Este espacio narrativo se abre a otro nivel

más con el encuentro de una fuente con voz de mujer. La ninfa Cardina interrumpe el monólogo arremetiendo contra Boccaccio, “ofensor del valor de las donas, non fundando sobre divina ni humana auctoritat, mas sola ficción” (p. 216) y contra el *Corbaccio*, y enumera cincuenta razones por las que la mujer es superior en nobleza. Al finalizar, se vuelve al espacio alegórico y al cortesano, dirigiéndose, de nuevo, a la reina.

Dentro de esta estructura circular inserta en un plano alegórico, el motivo cuarenta y tres marca la recurrencia al mito. Comienza el razonamiento apelando al nombre y a la fama de otras mujeres que destacan en el contexto internacional. En el mundo conocido contemporáneo de Rodríguez del Padrón existen tres continentes: Asia, África y Europa donde se encuentran mujeres, reales y mitológicas, dignas de ejemplo. Sin embargo, la vanidad es superior en los hombres que, movidos por el afán de gloria, escriben sobre sus hazañas:

¿Quién duda, si las mugeres quisieran, segund que los onbres, movidos de vana gloria, su fama por escriptura perpetuar, que fechos cavallerosos aún más non se leyessen de donas que de onbres se leen mayormente si fuesen de todos derechamente las obras examinadas; como las unas sean, más por ficción que por verdat escuras, e las otras devenidades claras? (p. 247)

La lectura examinada “derechamente”, es decir, sin prejuicios por motivo de sexo, mostraría las hazañas de las mujeres que se pretenden ocultar. Y, por otro lado, los hechos memorables de los hombres serían descubiertos como actos sin tal merecimiento. Rodríguez del Padrón trata de desvelar algunas lecturas de mitos racionalizándolos, como con Dido y Eneas, o como el caso de Circe:

¿Et quién ha por entender Cirçe que, segund poética ficción, las gentes del navegante Ulixes convirtió en bestias, non averlo en su palacio e a los suyos con grande honor rescebido? Et usando, como acostumbra contra los que vinían de fanbre e de sed trabajados, de su libertad virtud, aquellos prendiendo de los bienes de Bacho más del conveniente, perdieron el razonable sentido; onde los fingientes poetas, convertidos en bestias los escrivieron por esta figura. Los onbres sus pequeños fechos por fiçión ensalçaron; los actos viçiosos poetando

encubrieron; et las obras de las mugeres, por virtud e mereçimiento claras, con fiçiones falsas escureçieron. (pp. 248-249)

Circe acoge a los visitantes haciendo gala de su hospitalidad. Sin embargo, Ulises se aprovecha de su generosidad y del vino en exceso, lo que produce la ausencia lógica de sentido. La percepción de Padrón del mito, entonces, extiende el estado animal a los poetas que, fingiendo y tergiversando lo ocurrido, ensalzan los vicios por virtudes y ocultan la realidad de los hechos.

Uno de los motivos relacionados con Circe, que comentamos al inicio, el motivo *deus ludens*, aparece de nuevo como una resonancia lejana en el tiempo y que se transfiere a un argumento en favor de la mujer. El motivo vincula a dos mujeres de distinta procedencia, mitológica y bíblica, aunque Circe no sea mencionada de manera explícita. En esta ocasión, se relaciona a Eva con el paraíso (véase Vélez, pp. 96 y 101). El mundo animal le debe respeto a la mujer, ante la que, según dice la experiencia, se humillan las bestias: “La treçésima octava razón es porque las bestias más fieras ofenden al onbre, e a la muger catan reverençia. Experimentado es que el león al onbre, e non a la muger, ofende” (p. 243). Rodríguez del Padrón aún conserva actitudes medievales visibles en su argumentario cuando se refiere a los mitos, a los que alude junto con individuos de su contemporaneidad, de forma que comparten el mismo espacio y la misma consideración. El ejemplo sigue siguiendo recurso retórico con el que enfrentarse a una cuestión social latente de su época. Pero da un paso hacia adelante en la defensa filógina, en línea con otros testimonios que apoyan esta causa.

El interés de Rodríguez del Padrón por el mito de Circe se extiende también a su obra en prosa, en concreto la denominada *Bursario*. El autor hispano escribió tres cartas originales: la de Madreselva a Mauseol, la de Troilo a Briseida y la de esta a Troilo, inspirándose en la fuente clásica de las *Heroidas* de Ovidio. En la carta original de Rodríguez del Padrón<sup>46</sup> titulada “Carta de Madreselva a Mausol” existe testimonio de Circe, como ejemplo y como proyección de rasgos que caracterizan a uno de los personajes femeninos. Madreselva, hija de Hércules, rey de Calidonia, y de Adelfa,

---

<sup>46</sup> Véase la nueva edición de las cartas de Rodríguez del Padrón, *Bursario*, realizada por Saquero y González (2010). De los mismos autores, “Las cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón: edición, notas literarias y filológicas” (1984: 39-72); Tudorica (1980a: 238-297).

escribe una carta a su amado Mausol, que es hijo Anteón, rey de Acaya. En esta carta, Madreselva escribe las circunstancias que la han llevado a la situación en la que se encuentra. Está encarcelada y alejada de su Mausol. Este enamora a Artemisa, hija de Circe, y, además, jura fidelidad a Madreselva. Adelfa los sorprende y encierra a su hija para vengar la deshonra. En esta tesitura, la fiel sierva Creta le trae la noticia a Madreselva de que su amado Mausol está a punto de ser condenado a muerte. Aprovechando la ocasión, Artemisa, que dice haber sido forzada por Mauseol, se ampara en la ley que absuelve al acusado si la perjudicada decide casarse con él. Madreselva sigue el ejemplo de las heroínas ovidianas y decide escribir una carta a Mausol. La rival de Madreselva en su amor por Mausol es otra mujer llamada Artemisa “hija de la encantadora” (p. 258). Es la primera alusión indirecta a Circe. Sabemos que se trata de la maga cuando Artemisa esgrime su discurso para salvar a Mausol:

No contradigo, padres, las humanas leyes, antes os demando cumplimiento d’ellas. Mauseol me forçó, hijo del rey Anteón; Mauseol me robó el grand tesoro sin estima de mi castidad. Manda la ley que deva morir si la persona forçada, por el matrimonio no lo quisiere salvar. Yo, con la justa mano me puedo vengar, y en mi poder es la devida vengança. No es grand vitoria vencer al vencido; el alto coraçón perdona las injurias. Ya la cruel muerte no puede recobrar la perdida fama. Nunca la hija de Circe conocerá el segundo lecho. Quien despojó el árbol de las blancas flores y del primero fruto, de las verdes fojas del postrimero lo depojará. Quien levó el despojo, lleve la despojada. No muera Mauseol, biva por el matrimonio; la piadosa ley consiente se marido mío. (p. 260)

Creta informa de lo ocurrido a Madreselva y la convence para que escriba una carta y salve la distancia legal entre los amantes. Recurre al prestigio de Circe, entre otras heroínas, como modelo de comportamiento femenino para que cambie la situación en su favor:

Reina sin ventura, no tan agro llanto! De vos deprendí que en la siniestra fortuna se muestra la virtud y la sabiduría. E la Cirze encantadora, aunque fuerte plañía, llamava las artes por detener al mañoso griego; e la triste Ariadna, partiendo Teseo, no cesava rogar la tardança. (p. 261)

Madreselva se muestra escéptica y no cree ser capaz de estar a la altura de los modelos clásicos, en el caso de Circe, a la altura de sus encantamientos. Ante la duda, Creta insiste diciéndole que olvide “los tiempos pasados”. Le aconseja: “Escribe sin tardanza, y sabe oy mostrar todo tu saber” (p. 262). Rodríguez del Padrón marca la diferencia de tiempos, el mítico y el de la narración enmarcada en la sociedad cortesana prerrenacentista, pero mantiene el modelo ovidiano en el que se preponderaba la voz femenina de las heroínas. Madreselva, impulsada por Creta, toma la iniciativa y decide escribir la carta. Recrimina la actitud de Artemisa “con desonesto amor amante, viciosa muger que agora amas” (p. 265) para conseguir a Mausoleo, lo que aprovecha para amonestar su comportamiento poco viril:

Mauseol, ¡o poco omne!, que bien te pueden llamar, ¿y por qué dubdas vengar la nuestra injuria? No vengues la mía; usa del tu guchillo, e venga la tuya, o cobarde mano diestra que de una flaca mujer te dexas sobrar. O ciego omne, mira lo que llevas, piensa lo que dexas! De las tintas manos de las malvadas yerbas con que suele hazer el encanto, no sabrá tener el poderoso sceptro y los cabellos sin trença tendidos, con que llama las artes y los dañosos spíritus, la real corona no podría sostener. (p. 267)

Se muestra la actitud del autor en defensa de la mujer y a favor del amor honesto. Las hierbas son una característica de Circe, pero lo interesante es el color tintado propio de su oficio. Al comienzo del texto, Madreselva, encerrada en la torre, explica que sus miedos la mantienen atenazada y “ni oso, con pavor del día, en las negras aguas abeverar el cálamo” (p. 257), es decir, emplear la pluma con la tinta para escribir. Es otra diferencia que marca la distancia temporal entre mito y personaje femenino, que enfrenta los encantamientos con la posibilidad de seducir escribiendo y con la ambición de mover los sentimientos de Mauseol.

La atemporalidad propia de los mitos queda desvelada en virtud de las consecuencias legales planteadas en la carta de Padrón. La fuente y el modelo ovidiano se ven modificados y actualizados fruto del anacronismo por una cuestión de legalidad que atañe, además de al matrimonio, a la herencia. Al ser descubierta por Adelfa, Madreselva es encerrada y “deseredada de mi señoría por la cruel mano de mi tío Aritedio” (p. 259). En la introducción de la nueva edición de *Busario* (véase Saquero y

González, 2010: 27-28) se insiste en la tesis de Tudorica: la traducción de las epístolas ovidianas son poso e inspiración para la gestación y redacción de su novela sentimental *Siervo libre de amor*. Señala la posibilidad de que Rodríguez del Padrón se apoyara en la obra de Alfonso X, la *General Estoria*. De esta forma, la prosa novelesca sentimental estaría vinculada en su gestación a la prosa castellana anterior y, más atrás en el tiempo, a la poesía elegíaca latina de Ovidio.

A diferencia de Alfonso, que trae Ovidio a su tiempo y lo impregna con sus propios valores éticos y estéticos, J. Rodríguez intenta, aunque no siempre lo consigue, ir hacia Ovidio y reproducir los valores esenciales del vate latino. Si bien la vestimenta externa, es decir, su erudición, es claramente medieval, su espíritu, al enfrentarse con un autor clásico es prerrenacentista. (Saquero y González, 2010: 30)

Tras este recorrido, podemos afirmar que tanto en la prosa historicista medieval como en la creciente narrativa sentimental hispana hallamos la presencia de Circe. Si bien, Alfonso X recurre a Circe con un mayor desarrollo argumental, puesto que el rey pretende acentuar valores morales; los rasgos de sentimentalidad se muestran encorsetados a causa de la escasez de miras de la época medieval. En cambio, el testimonio de Rodríguez del Padrón enfatiza los recursos literarios que ofrece Circe como vehículo de expresión sentimental, y de paso abre una ventana a la entrante cultura del Renacimiento.

#### **4.7.2. *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores**

Juan de Flores acoge la herencia clásica en su novela *Grimalte y Gradisa*. Las cartas de Rodríguez del Padrón pudieron interesar a Juan de Flores por su contenido sentimental para la novela *Grimalte y Gradisa*, y también para el *El planto que fizo la Penthesilea* (véase Parrilla, 508n). En la novela sentimental,<sup>47</sup> Juan de Flores aparentemente recurre a las cartas de Rodríguez del Padrón, en la que se menciona la existencia de una hija de Circe y se trata la cuestión de la virginidad:

---

<sup>47</sup> Cortijo (2001) profundiza en la importancia de la obra de Juan de Flores en el establecimiento de la ficción sentimental cortesana a finales del siglo XV, estableciendo, además, los márgenes finiseculares del género y la evolución en el siglo XVI.

Porque las señoras y damas de aquella tierra, así natural la hallaron para sentir su manzilla, que ni las hijas de Príamo lloraron tanto como Héctor y desolación de Troya, y mucho menos Écuba se mostró tan dolorida cuando el cruel fuego de Grescia abrasava sus palacios. Pues si en tal tiempo llegar la reina Pantasilea, tornada muy piadosa, otra muerte no llorara sino aquella, ni de la fija de Circe se hallará más memoria, aunque presente viniera con las llagas descubiertas de su sello virginal. (pp. 188-189)

La intervención de Grimalte se dirige específicamente a un sector femenino, a un público lector potencial de novelas que consume literatura sentimental. El pasaje recoge el duelo por la muerte de Fiometa. Juan de Flores convoca a varios personajes del ciclo troyano, que participan, a su vez, del duelo por la pérdida de Troya. Con su alusión, Flores ensalza la figura de Fiometa en el momento del duelo, empleando el recurso retórico del llanto de los héroes, reservando a Circe una función encomiástica. Con anterioridad a este pasaje, Juan de Flores había recurrido a la descripción de la sepultura levantada por Grimalte con el apoyo del recurso clásico de la écfrasis.

Muchos poetas adoptan una posición ambigua en esta época respecto de la mujer, haciendo intervenir la materia de la Antigüedad. Incluso escriben palinodias retractándose de su obra anterior en la que muestran su opinión contraria hacia ellas. Es el caso de Diego de San Pedro, que condena su obra amorosa en *Desprecio de Fortuna*. Diego de San Pedro, al final de su novela *Cárcel de amor* (1492) hace exponer a Leriano «veinte razones por que los hombres son obligados a las mugeres», y a continuación cita casos concretos que prueban la bondad de las mismas, y tras Lucrecia, Porcia, Penélope, Julia, Artemisa, Argía, Débora, Ester y algunas contemporáneas, alude a las vírgenes gentiles Minerva, Atalanta y Camila. Otros muchos se encuentran en el mismo dilema, como Juan de Mena o el Marqués de Santillana, entre otros (véase Whinnom, 1971: 11. ss.).

#### **4.7.3. *Maldecir de mugeres* de Pere Torroella**

Circe es objeto de atención para Pere Torroella, uno de los escritores que sostuvo una actitud dispar ante el tema de la mujer, y que fue considerado el iniciador poético de la disputa en verso castellano (véase Archer, pp. 267-271). Las coplas se conocieron con



diversos nombres, *Maldecir de mugeres* o *Coplas de las calidades de las donas* de 1458, y pronto fue seguida e identificada como icono misógino. Fue uno de los poemas de mayor éxito del siglo XV, como atestigua el hecho de que esté copiado en diecisiete manuscritos de los siglos XV y XVI. Sin embargo, años más tarde el autor se disculpa de su ofensa en una pieza en prosa titulada *Razonamiento de Pere Torroella en deffensión de las donas contra maldezientes, por satisfación de unas coplas qu'en dezir mal de aquellas compuso*, donde explica que “con desatiento d' enamorada pasión movido a creencia sin causa e a vengança sin injuria, compuse las coplas aquellas que de mugeres maldicen” (p. 177). Según Archer (véase p. 267), varias décadas después de la aparición de las coplas en los círculos medievales literarios de las cortes navarra y napolitana en las que se movía Torroella, se escriben al menos seis composiciones en las que algunos poetas se manifestaron a favor o en contra de las actitudes misóginas expuestas por él. A sus autores les interesa más la cuestión ética en torno a la práctica de hablar mal de las mujeres que la verdadera esencia del debate en torno a la mujer en sí. Censuraron a Torroella más por lo que hacía que por lo que decía en sus textos. Finalmente, el poeta refutó su misma opinión, que había adoptada en las coplas, en la obra posterior en prosa.

Torroella discutió los postulados de los llamados “maldizientes”, porque su posición ideológica conducía al sentir equivocado sobre la condición femenina. No duda, en cambio, de los testimonios de los historiadores acerca de los vicios y virtudes. Su argumento consistía en constatar el mayor número de nombres de hombres poco virtuosos frente al de las mujeres. De ellas solo cabía mencionar algunos ejemplos escasos:

Malos sí, tantos que muy extenso volumen cundirían solamente sus nombres, lo qual por contrario parece de las mugeres, ca d'aquellas que decir malas se pueden puedes tú solamente nombrar Mirra, Clitamestra, Venus, Medea, Leena, Flora, Senpronia, Agrepina, Sabina, Circes e por ventura otras pocas algunas. (p. 178)

En este contexto tan contrario de opiniones se recurre a las figuras clásicas, como alusión retórica para desdecir lo anteriormente afirmado. Los textos recogidos en la prosa cortesana medieval en torno a la materia mítica recogen los ecos de la *querelle des*

*femmes* en la península en el siglo XV e inicios del XVI. El mito forma parte de las argumentaciones en contra y a favor de la mujer. En general, Circe es empleado como recurso de ejemplo contrario de conducta de las acciones y comportamientos femeninos. En el caso de Álvaro de Luna, defensor de la postura filógina, la ausencia de Circe en su obra se explica en relación con la obra del italiano Boccaccio. La obra del italiano es fuente principal para el texto castellano, a pesar de ello, existe la diferencia de que Boccaccio pone el acento sobre el lado más negativo de Circe, que es lo que, en definitiva, ha encumbrado a Circe a la fama. Sin embargo, Álvaro de Luna establece un criterio de virtud sobre el que selecciona y conforma el elenco de mujeres que por algún motivo son consideradas virtuosas. Por otro lado, la alusión forma parte integrante de la retractación de Torroella, lo que es muestra de la actitud ambigua de poetas de la época, que se sirven del mito como fórmula retórica de justificación. La referencia a Circe se extiende a otros géneros como el de la ficción sentimental, tal y como ocurre en el texto de Juan Rodríguez del Padrón. Circe, desde la óptica masculina, continúa siendo un mito censurado, que simboliza el vicio frente a la virtud. La función retoricista del mito forma parte del juego poético que acompaña la filiación ideológica de poetas en el tema de la disputa en torno a la mujer.

## **BALANCE DE LA EDAD MEDIA**

El periodo medieval de la literatura hispana es heredero y continuador de algunas de las líneas de recreación del mito procedentes del mundo grecolatino, pero también, en este tiempo, se abren otras ramificaciones en torno al entendimiento de la figura de Circe procedente de la Antigüedad clásica. Entran en juego la interpretación y el dictamen de clérigos y apologetas que intervienen en el proceso de incorporación y filtrado de la materia pagana al pensamiento cristiano, lo que les permite valorar y enjuiciar los relatos en los que participa el mito de Circe.

En este proceso cultural se origina la absorción y el intento de conciliación del mito de Circe con el dogma cristiano, a veces con versiones contradictorias, como se ha podido comprobar. Por medio de la alegoría se trata de dar una explicación a los relatos para proporcionar una significación válida de acuerdo con el pensamiento religioso. El prestigio de la materia clasicista constituye un elemento de seducción para el pensamiento religioso y también resulta una amenaza para la consolidación de la fe. En esta tesitura, la selección de Circe obedece a la necesidad de hacer de ella un símbolo del pecado, que se ocasiona en el instante en el que Ulises cae en la incitación de Circe al placer sensual, lo que siempre acarreaba consecuencias morales negativas.

En la vertiente historicista el mito de Circe es considerado simplemente una figura de la Antigüedad, que se encuentra al mismo nivel que el resto de personalidades de la historia. Esta labor se desarrolla en la corte alfonsí gracias a la construcción de la obra universal del rey, en cuya versión, el personaje de Circe se comporta y actúa como un miembro de la nobleza cortesana integrante de palacio. Es decir, el mito parece insertarse y amoldarse a las circunstancias sociales y culturales, desprendiéndose de su pasado por medio del anacronismo, situándose en un tiempo y un espacio que no le corresponde, ausente de los rasgos clasicistas típicos de la tradición grecolatina.

Nos llama la atención la consideración positiva que el rey Alfonso X tiene reservada para Circe, en cuya versión historicista el rey le asigna la posición de amante de Ulises, ya habitual, pero a su vez, también amplifica el papel de madre que se había iniciado en las fuentes clásicas, el de madre de Telégono. Este desarrollo en la bifurcación de la caracterización del personaje contribuye a la dilatación mediante la cual se canaliza el

potencial narratológico de Circe. Esta visión inédita del mito deviene en una aportación de signo positivo que pone en valor el mito de mujer, lo que no es aislada en la recreación verista del rey, puesto que se constata de igual modo en la tendencia de Circe como mujer maga que, gracias a los conocimientos adquiridos, destina su magia en beneficio de la sociedad medieval a la altura de los también “magos” Virgilio y Ovidio.

Asimismo, Circe consigue mantener y aumentar su protagonismo a través del denominado ciclo troyano, a través del cual se dan a conocer textos supuestamente históricos y más ampliamente conocidos gracias al ejercicio de la traducción, que tienen la consideración de crónicas de lo acontecido en la guerra de Troya y la vuelta de los héroes. En estos textos pertenecientes al ciclo troyano, junto con la influencia de testimonios procedentes de Italia y de Francia, observamos varias pautas de comportamiento de Circe comunes, con las que se dibuja un personaje más definido, que perdura después en las novelas de caballerías: estamos ante una mujer que vive en una isla en soledad, que trata de seducir y de mantener cautivo a todo hombre que se detiene en su isla y que es posteriormente engañada y, en algún caso, saqueada de su riqueza. En las versiones troyanas, a excepción de las *Sumas*, se enfatizan elementos tales como: el erotismo, la enajenación y retención temporal del caballero y el intento de cautividad, que finalmente se resuelve con la huida.

Durante este espacio de tiempo la percepción verista del mito convive con una perspectiva de naturaleza poética. Un buen número de autores participa de la disputa que tuvo lugar en periodo medieval a favor o en contra de la mujer, a veces, incluso adoptan una postura contradictoria. En los textos analizados el recurso al mito se materializa en listas de personajes femeninos con los que se pretende argumentar una u otra postura, pero subordinado al interés por la práctica del ejercicio poético. El mito de Circe también es partícipe del espíritu prerrenacentista de Juan de Mena y del Marqués de Santillana, fruto de los cuales son las composiciones comentadas que se sitúan en entre dos estadios de la literatura. En ambos casos, el mito es aludido, aunque la diferencia entre ambos testimonios es el carácter aleccionador que conserva el texto de Juan de Mena, mientras que el Marqués de Santillana mantiene el recurso de la alegoría tan utilizado en el Medioevo, también de carácter didáctico moral, pero dentro un molde poético más moderno para su tiempo, con el que equipara a Circe con otros personajes contemporáneos vinculados a la realidad histórica.

En todo este periodo la evolución del mito, entendiendo por evolución el alcance de sus recreaciones a medida que avanza la sociedad: la vertiente historicista; la poética y la moral cristiana tienen lugar en espacios diferentes de creación, y son la nobleza y el clero, en particular, los sectores de la sociedad en los que se produce el manejo y la elaboración literaria del mito. Conforman un espacio culto de reflexión y recreación, son núcleos reducidos y privilegiados debido al acervo cultural que logran administrar para sus fines, en bibliotecas particulares o en el *scriptorium* de palacios y monasterios. La posibilidad de la difusión oral del dogma cristiano, en el caso de la Iglesia, se extendería a capas sociales desfavorecidas, mientras que la práctica poética de la materia mítica por parte de los señores constituye una fórmula de entretenimiento cortesano y ejercicio de erudición.

## 5. RENACIMIENTO

En el siguiente apartado nos proponemos realizar el estudio del mito en la tradición literaria del Renacimiento, tratando de constatar que coexisten elementos de transición y huellas aún manifiestas de periodos precedentes que conviven en el movimiento cultural. A este respecto, Lida de Malkiel (véase 1975: 37-38) afirma que los motivos frecuentes en la literatura dependen doblemente de la Antigüedad. Por un lado, con la tradición ininterrumpida a través de la Edad Media y, por otro, con los temas y formas retomados por el Renacimiento y vivificados en una nueva tradición que aúna la herencia con el espíritu de los nuevos tiempos, pues en la Edad Media no existía la conciencia de una nueva época histórica. Sobre la consideración de continuidad de la cultura que caracteriza la Edad Media, el Renacimiento inaugura de forma consciente y directamente la dependencia de los modelos antiguos, lo que aportaba sello de nobleza y de arte:

Lo que existe tanto en la Edad Media como en el Renacimiento es, por una parte, disciplina escolar, por la otra, inspiración individual. En la poesía medieval sabia, latina o romance, predomina la enseñanza normativa de la escuela que, con su estrecha selección de motivos, textos, autores y géneros, transmite una visión empobrecida de la Antigüedad, que constituye el denominador común de su producción literaria. En cambio, los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo propia de ese momento histórico: de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema o de una forma tradicional. (p. 38)

Así, lo decisivo en cada caso no es tanto lo que Homero brinda, sino lo que el artista es capaz de buscar y reelaborar. La “moraleja” de la historia del influjo grecorromano enseña, pues, que la Antigüedad clásica deja de ser la panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, para comenzar a sentirse como estímulo de poetas que consiguen respuestas artísticas acordes a su talento creativo (Ibídem: 364).

Después de pasar por un periodo de la literatura hispana medieval en la que predominaba la declaración de la verdad histórica, se percibe un cambio en la tendencia

esteticista de la literatura castellana impulsada por la influencia italiana. Cristóbal (véase 1997: 131) señala que el individuo renacentista valora también la belleza literaria y la descubre en la literatura antigua. Pretende traerla de nuevo al presente imitando los diseños de la Antigüedad. Es entonces cuando, tal y como aparecía en los textos antiguos, el mito comienza a verse en la literatura hispana como argumento, como ornato, como paradigma de situaciones humanas y como materia para construir formas bellas para el arte y, especialmente, para la literatura. En los siguientes apartados nos centraremos en averiguar de qué modo el mito de Circe forma parte del creciente interés en la mitología y de qué manera participa en los distintos géneros abiertos a nuevas sensibilidades y estilos artísticos.

## **5.1. Prosa**

Durante el periodo del Renacimiento tiene lugar una vuelta al mundo clásico y a la reivindicación de sus modelos. Según el estudio de la prosa del XVI por parte del profesor Prieto (véase 1986: 339), los humanistas consideran que el fundamento del arte se encuentra en los modelos de la Antigüedad clásica, que se convierte en un instrumento para alcanzar las cumbres del estilo de la mano de los mejores autores precedentes. La imitación clásica fue un estímulo para alcanzar la modernidad, porque los artistas se distanciaban de los “tiempos oscuros”. Se trataba de ir a la búsqueda del tiempo perdido, y una vez recuperado, iniciar a su sombra la andadura de la innovación: todo estaba en los clásicos y era necesario partir de la conciencia de esa plenitud para adquirir la facultad innovadora. Los clásicos no eran una autoridad que había que obedecer escolásticamente, sino una amistad con la que aprender, discutir e intentar emular al mismo tiempo. En esta tesitura, ejercen un papel importante para la difusión del material clasicista las diferentes traducciones y mitografías, en donde se conservan valores de la cultura grecolatina, pero con la mentalidad humanista del Renacimiento.

### **5.1.1. Traducciones: *Metamorfosis*, de Jorge de Bustamante y Sánchez de Viana; *Consolación de la Filosofía* de Fray Alberto Aguayo. Mitografías: Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria.**

La cultura del Renacimiento no siempre recurrió a las fuentes clásicas de forma directa. El empleo de intermediarios y traducciones, que proliferaron a partir del siglo XV,

vulgarizaron las fábulas facilitando sus lecturas y su entendimiento. Tuvieron una buena acogida por parte de poetas y de dramaturgos interesados por el material mitológico, al que acudían como fórmula creativa en lugar de herramienta de indagación exegética. En el siglo XVI se insistió, incluso por parte de la Iglesia, en la necesidad de recurrir a estos manuales para la utilización de la mitología en la literatura y el arte, a fin de aprender cómo debieran ser representados los dioses. Se previno del peligro del paganismo inherente en estas obras, especialmente, después del Concilio de Trento y durante la Contrarreforma y se consideró la interpretación alegórica como fórmula de reconciliación del espíritu pagano con la moral cristiana (véase Chapman, pp. 43-35). Los eruditos mitólogos recogen la herencia clásica y la mezclan con los testimonios de los comentaristas medievales, aumentando así el sedimento literario que va a facilitar la consulta indirecta y la interpretación de la materia pagana.

Según Seznec (véase pp. 90-206), en el siglo XVI se hacía sentir la necesidad de tratados sistemáticos que agruparan y pusieran en orden todas las nociones dispersas de la materia de la Antigüedad y que se sustituyera la vieja genealogía. En estos momentos empiezan a surgir por toda Europa manuales mitográficos como respuesta al interés cada vez más creciente por parte del público lector. A este interés se suma la demanda de autores renacentistas de obras que clarificasen el material mitológico al que poder recurrir sin necesidad de la consulta, más compleja, de la fuente directa. Se considera el primer manual mitográfico la obra *Teología mitológica*, del alemán Georg Pictor. Esta obra fue seguida de otras como las *Historia de los Dioses*, de Lilio Giraldi, la *Mitología*, de Natale Conti y las *Imágenes de los Dioses*, de Vicenzio Cartari. Estos trabajos contienen recreaciones de las fábulas de la Antigüedad a partir de la combinación de diferentes tradiciones e interpretaciones alegóricas, deudoras de las moralizaciones que circularon por Europa durante la Edad Media. Estas obras se distinguen de sus precedentes medievales por dar un tratamiento de los mitos que se ofrece como materia literaria susceptible de ser manipulada a gusto del artista, en lugar de la prioridad didáctica moralizante de época anterior (véase Álvarez e Iglesias, 1998: 83-98; Franco Durán, 1997: 139-149; Chapman, pp. 43-52).

En España también hubo tratados y traducciones de materia pagana que se van publicando durante este periodo, que llega, incluso más adelante, en época del Barroco (véase Chapman, pp. 49-52). Proporcionan muestras excelentes del tratamiento que



recibió Circe y del empleo frecuente de este material fruto de una labor humanista. El sentido moralizante procede de una larga tradición medieval, cuyo conocimiento de los autores grecolatinos llegaba a través de escritores más tardíos, como hemos podido comprobar, y que plasmaban los argumentos de las fábulas del mito alejadas del sentido poético original. La herencia medieval que recoge la nueva etapa artística consta de diversas traducciones y moralizaciones de las *Metamorfosis* o *Transformaciones* en castellano de las *Metamorfosis* de Ovidio, que fue el poeta latino más traducido al español. Para la difusión en España y para la aproximación de las fábulas al gran público lector que desconocía el latín fueron de importancia las versiones de Jorge de Bustamante, de Pérez Sigler, de Felipe Mey y de Sánchez de Viana, esta última con la adición de anotaciones morales para el entendimiento de fábulas mitológicas. Además, contribuyeron a la labor difusora las mitografías de Pérez de Moya y de Baltasar de Vitoria, que fueron las más consultadas durante este tiempo.<sup>48</sup>

La primera traducción en España fue producto de Francesc Alegre (Barcelona, 1494), en la que abundan las alegorías, *Allegories e morals exposicions dels llibres de Transformacions*. La lectura cristiana del episodio con Ulises considera a Circe como una ministra del diablo, aunque en otros pasajes del texto la califica de “honrada dona”, aunque deshonesto, lo que es el resultado de una interpretación ambivalente y confusa (véase Paetz, 1970: 70-71). Después de la catalana, apareció la primera traducción castellana de Jorge de Bustamante (Amberes, 1545), en prosa y reimpressa en varias ocasiones en el siglo XVI. Fue muy leída e influyente porque se trataba de una traducción bastante más clara y más asequible su lectura para una mayoría de lectores, en la que Bustamante propone una lección moral para los mitos, que alcanza mediante la interpretación evemerista, con orientación cristiana. Su traducción es marcadamente infiel por las modificaciones a la que se ve sometido el texto latino. Bustamante sigue a Horacio, para quien Circe era una *meretrice*, como hemos constatado en el apartado correspondiente al poeta latino. La traducción en prosa de Bustamante divulgó la obra latina con la adición de comentarios a iniciativa del traductor, con imágenes retóricas

---

<sup>48</sup> Para las traducciones de Ovidio en el Renacimiento son de interés los trabajos Schevill (véase 1971), Cossío (véase 1998: 54-73), Lida de Malkiel (véase 1975: 372). En el Anexo a este trabajo, se recogen las transcripciones de las traducciones castellanas en prosa de Jorge de Bustamante (1595), con los comentarios de Antonio Pérez Sigler de la edición de Salamanca (1580), y, en verso, la de Sánchez de Viana, más sus “Anotaciones” (1589).

ajenas al texto latino original y que los autores de las fábulas mitológicas utilizaron posteriormente. Como señala Schevill (véase p. 152), se trata de una versión alejada del texto, pero cercana al espíritu original de la obra latina. Es característico de Bustamante aplicar reducciones a los relatos originales. Por ejemplo: no menciona el linaje de Circe; descarta los detalles descriptivos del proceso de la metamorfosis de Macareo y olvida mencionar la copa que ofrece Circe a Ulises. En general, simplifica, elimina o sustituye lo que pudiera resultar confuso para el lector, tratando de adecuar el texto al imaginario del público interesado. Bustamante intenta deducir una interpretación moral a partir de la tesis evemerista, tal y como indica en el apartado de “Prólogo y argumento” de la obra:

(...) y especialmente Ouidio tuuieron en inuetar estas ficiones, q no fue otro sino solo mostrar a los hobres muchos auisos y astucias, para más sabia y prudentemente viuir (...) diciendo vn razonamiento no de cosas verdaderas mas fingidas & inuentadas por estos autores, para debaxo de la honesta recreación de tan apazibles cuentos, contados con alguna similitud de verdad, poder inducir los curiosos lectores a muchas vezes leer su abscondida moralidad y prouechosa doctrina (...) (pp. 14-15)

Se aparta del contenido poético original del texto, pero mantiene el poso moral medieval. Para Bustamante, y para los potenciales lectores de su traducción, Circe es ejemplo de mujer bella y lujuriosa que tiene relaciones con hombres de forma indiscriminada:

(...) y para reprehender la luxuria pone a Circes, la qual segu Horacio dize fue vna ramera tan extrañamente hermosa, que a todo hobre que la veyá prouocaua a luxuria: y por que el que mucho se deleyta de holgarse con las comunes y suzias mujeres, es comparado al puerco, fingieron los copañeros de Vlixes couertidos en puercos. (p. 18)

El tono narrativo contribuye a la proximidad de la traducción a los nuevos cauces de interpretación humanista del mito. Tuvo gran aceptación, y se distribuyó ampliamente gracias a las numerosas ediciones; tanto es así, que llegó a denominarse la *Biblia de los poetas*. Su traducción en prosa también hizo posible el mejor entendimiento y disfrute

por parte del vulgo de la cantidad de narraciones paganas de tanta complejidad contenidas en el texto poético ovidiano (véase Cossío, pp. 55-59). En la décima edición, la de Amberes del año 1595, el editor añadió, al final de los quince libros, los comentarios en prosa al mito de Circe de la edición de Antonio Pérez Sigler (Salamanca, 1580). Con anterioridad, Sigler había escrito su traducción de Ovidio en verso: en octavas reales y en verso libre, a lo que había añadido explicaciones en prosa de las fábulas mitológicas (véase Alonso Miguel, 2002: 167-176; Cossío, 1998: 43-46). Para Sigler, Circe “es aquella pasión natural llamada amor, la cual las más de las veces transforma a aquellos que son tenidos por más sabios en animales fierísimos y llenos de furor”. La conversión al estado natural es muestra de que “sola la prudencia puede guiar a los hombres hasta sacarlos fuera del incomprensible labirinto de las perturbaciones” (véase Paetz, p. 75). Es interesante destacar la transformación de los hombres en piedras, además de la metamorfosis habitual en animales, probablemente por contaminación con el mito de Anaxárate, cuyas recreaciones, entre otros, de Garcilaso y Hurtado de Mendoza habrían contribuido a su conocimiento extendido en las letras renacentistas (véase Cristóbal, 2002: 58).

Pedro Sánchez de Viana fue uno de los traductores más importantes del poeta sulmonense. Tradujo el texto ovidiano en verso, en octavas reales y en tercetos, tal y como indica el título *Las transformaciones de Ovidio en tercetos y octavas rimas* (Valladolid, 1589). La aspiración artística no estaba exenta de una preocupación moral; prueba de ello es el añadido al final de la obra de las interpretaciones morales bajo el título de “Anotaciones” (véase Álvarez, 1993: 225-236). El empleo de los tercetos está destinado a la narración y a las descripciones, y las octavas para los parlamentos y diálogos, con voces de dioses y de héroes. El sistema de traducción había sido fijado por Pérez Sigler en su versión del texto latino. La elección del metro debe entenderse como una labor que es producto del afán del traductor por conferir a su versión la forma poética más elevada, siguiendo el precedente hispano y la obra del italiano Anguillara (Venecia, 1563), que fue una edición escrita en octavas. El uso de las octavas trascendió al teatro barroco motivando la variedad métrica de las reglas de Lope en el *Arte nuevo hacer comedias* (véase Cossío, 1998: 68). La labor traductora de Sánchez de Viana, los añadidos y simplificaciones, muestran la actitud más proclive a la imitación y a la creatividad del periodo renacentista. En esta versión, Circe simboliza la lujuria y solo la intervención de Hermes, que encarna la sabiduría y la elocuencia, disuade al héroe

Ulises de caer en la tentación. Las siguientes octavas del texto de Sánchez de Viana pertenecen al Libro catorce y recoge el instante del episodio en que interviene Elpenor, uno de los hombres de Ulises, cuando informa a su caudillo del hechizo que había provocado Circe al resto de la expedición. Elpenor describe el lugar donde vive la maga como un “Alcaçar” (véase p. 156), un anacronismo que desplaza al palacio maravilloso donde habitualmente se presenta la hechicera, y seguidamente cuenta a Ulises cómo obraba la magia de Circe sobre el resto de la expedición:

Apenas lo metimos en la boca,  
quando con vna vara en el cabello  
la hechizera diabólica nos toca,  
(No tengo de dexar de conocello)  
direlo con verguença, y aun no poca,  
en puerco me conuierto, y para sello  
de sedas todo el cuerpo me hinchía  
quisiérame quejar, pero gruñía. (p. 156)

Circe es descrita con el epíteto de “diabólica”, como una mediadora del demonio, que convierte a los hombres en animales; aunque en esta versión la mutación se logra cuando se cubren de sedas, como si de un disfraz escénico se tratara. A continuación, Mercurio, con una imagen completamente cristianizada, ofrece una hierba celeste a Ulises, lo que permite salvar la acción de la maga, lo que deriva en la posterior unión en matrimonio:

El portador de paz Mercurio ha dado  
la blanca flor a Vlixes, y el consuelo  
cuya rayz es negra, y se ha llamado  
moly, de los que habitan en el cielo.  
A casa va de Circe, confortado  
contra el encanto suyo, y desconsuelo,  
rehusa la beuida, y de la vara  
con la desnuda espada se repara

Quedose Circe atónita, espantada

de tanta resistencia, y temerosa  
por ver puesta a los pechos espada,  
mostrósele benigna, y amorosa.  
Y desde allí la mano, y la fe dada  
le recibió en su cama como esposa,  
en dote demandándola hiziesse,  
que cada compañero allí viniesse (pp. 156-157)

Tras la recreación de las fábulas mitológicas, dedica el suplemento de las anotaciones a explicar de forma didáctico-moral las enseñanzas del texto latino. De la totalidad de la obra de Viana, este apartado nos parece más ceñido al periodo medieval, debido a que el objetivo principal es el de extraer moralidades de las ficciones.

Frente a las diferencias de estilo y de expresión, las traducciones, y también las mitografías, persiguen un propósito común. Los episodios son unidades independientes del resto del episodio biográfico, de manera que los personajes, desde las interpretaciones morales, van desapareciendo y toman protagonismo las fuerzas simbólicas que representan. Adquieren un valor de abstracción que aspira a explicar el pensamiento cristiano. Por otro lado, las versiones, al margen de los comentarios, mantienen el poso poético del que proceden y serán consultados con frecuencia por los artistas del Barroco.

Nos ocupamos a continuación de la traducción de la obra de Boecio. Una de las traducciones del tratado de Boecio, que recibió gran atención y fue objeto de una amplia difusión, fue la *Consolación de la Filosofía*, de fray Alberto de Aguayo (Sevilla, 1518). Para esta versión renacentista Alberto de Aguayo utilizó la forma métrica de la copla real de dos quintillas. Su traducción tuvo cuatro ediciones con bastante difusión. Las fábulas moralizadas tenían una larga tradición para los poetas que aún quisieran cultivar estos temas. Aunque, entrado el siglo XVI, esa tradición había perdido el contacto con las fuentes más remotas, las versiones castellanas de Boecio vuelven a presentar ejemplos de moralidad a través de la alegoría (véase Cossío, p. 73). En este sentido, las mutaciones obradas por Circe son claros indicios de pecado, que convierte a los hombres en animales:

El armada ulisiana  
acaso vino a parar  
para haberse de amparar  
adonde solíe morar  
Circes ramera galana;  
y ella usaba una mixtura  
para los advenedizos,  
hecha como bebedizos  
que eran tan fuertes hechizos  
que mudaban la figura.

Y aunque Mercurio, el alado,  
procuró son su saber  
que aquel dañoso beber  
no mudase el parecer  
de Ulises tan señalado,  
mas no remedió los males  
de los que con él vinieron  
porque, así como bebieron,  
en ese punto sintieron  
sus miembros fechos bestiales

Así que, en bebiendo todos  
los nautas ulisianos  
los brevajes circeanos,  
vieron sus miembros humanos  
vueltos en bestiales modos.  
Tornóse tigre casero  
el uno; el otro, león;  
el otro, puerco cebón;  
otro se tornó cabrón;  
otro lobo carnívero.

E aunque todo lo de fuera

las ponzoñas lo mudaron  
empero nunca tocaron  
el alma, que la dejaron  
quieta sana y entera;  
así que cuantos bebían  
de aquel mezclado beber,  
perdían el parecer,  
andar, hablar y comer  
mas no el alma que tenían,

¡Oh beber no poderoso!  
¡Oh ponzoña muy liviana  
que mudas la carne humana  
y dejas el alma sana  
en su quieto reposo!  
Porque no puede dañar  
ninguna cosa criada  
al alma justa templada,  
porque esta muy amparada  
de remedio singular. (p. 141)

La última copla real aporta la clave moral de la fábula y la enseñanza dogmática acerca de la repercusión del pecado en el hombre:

Más, al revés, el pecado  
Es ponzoña verdadera  
Que infecta en tal manera,  
Que del hombre hace fiera;  
Siendo el cuerpo no trocado,  
Queda el hombre lastimado  
En la parte interior;  
Queda entero lo peor;  
Queda todo lo mejor  
Perdido, fiero, mudado. (p. 141)

Alberto de Aguayo trata de aclarar en el apartado del argumento de su traducción por qué Boecio quiso introducir verso y prosa siguiendo los modelos italianos de Marciano Capela, Próspero o Alano. En cuanto a la intención didáctica, prefiere la fábula porque es más fácil de entender, y por no ser tan extendido su uso como el de las Sagradas Escrituras.<sup>49</sup> A juicio de Rico (véase 1999: 828, 15n), la versión de Boecio, filtrada por la traducción renacentista de Alberto de Aguayo, es la que sigue posteriormente Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, porque es coincidente en puntos importantes, como el de emplear el apelativo de “Circes” y el de calificarlas de ramera, algo que no estaba en la versión latina, como veremos en el apartado correspondiente a las citas de Circe en la obra de Mateo Alemán.

Los manuales mitográficos coexistieron con las traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio como fuentes mediadoras de los contenidos míticos, de incalculable valor para la realización artística de los autores renacentistas. Las compilaciones continúan la corriente moralizante que relacionan el mito con la interpretación cristiana. Muestra de ellos son las obras del bachiller Juan Pérez de Moya en la *Philosophía secreta de la gentilidad* (Madrid, 1585); el padre Baltasar de Vitoria en el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, publicada en dos partes, una primera (Salamanca, 1620) y otra segunda (1623) y, por último, y de menor repercusión, la de Juan Piña, autor de el *Epítome de las fábulas de la antigüedad* (Madrid, 1635), deudora en gran medida de Pérez de Moya (véase Cristóbal, 1996: 229-236).

Como eslabón fundamental, que vincula la mitografía hispana en época renacentista con la Edad Media, hallamos al autor medieval Boccaccio y su obra *Los quince libros de la Genealogía de los dioses pagano*. En la obra italiana existe una voluntad de querer mostrar las lecciones morales cristianas bajo las fábulas paganas, *sub cortice* (véase p. 632). Además de su labor de recopilación de las fábulas, dio un enfoque de acuerdo con el pensamiento cristiano de su tiempo, alegorizándolas y aportando un sentido

---

<sup>49</sup> “Escribió en verso y prosa: o por mostrar su suficiencia o por dar delectación a los lectores o porque en el tiempo que escribió se usaba este modo de escribir como vemos que hizo Marciano Capela, Próspero Aquitánico, Alano y otros. Indujo algunas fábulas moralizadas, no ejemplos ni autoridades de la Sagrada escritura: porque no era tan común ni tan tratada o de todos como las dichas fábulas, y también porque su intención no era enseñar solamente a los fieles mas a cualquier hombre del mundo o seta sino en su puro natural” (fol. iiij)



simbólico. Recogemos, a continuación, el testimonio del mitógrafo italiano bajo el título: “Sobre Circe, hija del Sol”:

Circe la hechicera, según testimonia Homero en la *Odisea* (10.135), fue hija del Sol y de Perse; no he leído nunca de qué modo abandonó Colcos y llegó a Italia. Sin embargo, se sabe que vivía no lejos de Cayeta, ciudad de Campania, en un monte en otro tiempo isla, que de ella recibe hasta el día de hoy el nombre de Circeo, en los alrededores del cual dicen todavía los campesinos que rugen leones y otras fieras en que ella convirtió a hombres con un poema de encantamiento. Acerca de ella escribe así Virgilio (7.11-209: “Donde la rica hija del Sol hace resonar con su canto perenne los inaccesibles bosques y en su morada soberbia quema el perfumado cedro para obtener una luz por la noche recorriendo las finas telas con un delgado peine. De allí se oían los bramidos y las iras de los leones que rechazaban las cadenas y rugían en las noche avanzada y jabalíes erizados de cerdas y osos se enfurecían en los establos y aullaban figuras de grandes lobos a los que la cruel diosa Circe había metamorfoseado desde el aspecto de hombres a rostros y lomos de fiera usando poderosas hierbas, etc.” Homero por su parte dice en la *Odisea* (10.135 ss) que Ulises, que andaba errante, llegó con sus compañeros a su presencia y que, después de haber convertido a todos sus compañeros en fieras, no pudo convertirlo a él, que había sido instruido previamente por Mercurio, sino que atemorizada por él volvió a darle a todos la figura de hombres y que lo retuvo allí mismo durante un año y le dio como hijo a Telégono, y algunos añaden a Latino, después rey de Laurento, y finalmente lo dejó libre dándole muchos consejos. Además, cuenta sobre ella Ovidio (14.9-74) que amaba al dios marino Glauco y, puesto que él estaba enamorado de la ninfa Escila, arrebatada de los celos, emponzoñó de venenos la fuente en que la ninfa acostumbraba bañarse. Por esta razón, cuando la ninfa se introdujo en ella, inesperadamente cubierta de perros marinos hasta las ingles, se convirtió en monstruo marino. Dice también (14.380-396) que, despreciada por Pico porque amaba a Pomona, lo transformó en el ave de su nombre. Pero veamos ahora qué debe entenderse bajo estas ficciones. Teodoncio, habilísimo investigador de estas cuestiones, dice que esta no fue hija del Sol hijo de Hiperión sino del que se cree que reinó en la Cólquide, pero fue considerada hija de este porque, como dice Servio (*ad Aen.* 7.19), fue una mujer muy hermosa y

una conocida meretriz, cosa que dicen que ocurrió por el odio de Venus hacia la descendencia del Sol, odio sobre el que se hablará más adelante, cuando se trate sobre Venus. Que se oigan fieras que rugen en el perímetro del monte se debe a que, cuando entre los enormes y escarpados escollos, rocas y cavernas de que está rodeado el monte se levantan olas del mar por el ímpetu de los vientos y finalmente retroceden y se estrellan con lo que sobresale y se rompen por aquí y por allá, necesariamente se produce un rumor disonante, unas veces parecido a un bramido y otras a un rígido, y por ello se imaginan que oyen leones y jabalíes. Por otra parte, el que con hierbas o con un poema de encantamiento convirtiese a los hombres en fieras, esto puede admitirse como posible por los muchos ilusionismos de los magos, como creemos que los magos del Faraón hacían con sus artimañas lo que hacía Moisés gracias a la virtud divina, como creemos que en Arcadia los hombres se convierten en lobos o que Apuleyo fue transformado en asno. Pero yo más bien creo que ella con su hermosura arrastraba a su amor a muchos mortales que, para hacerse merecedores de su favor, que no puede obtenerse de las meretrices sin dinero, se agitaban entre variadas seducciones para llevar regalos y así se revestían de apariencias que estaban de acuerdo con sus oficios, que Ulises, es decir, el hombre prudente, no revistió. (p. 169)

De gran influencia fue la mitografía de Juan Pérez de Moya, conocido como matemático y también como sabio humanista. El principal objetivo de su obra es la interpretación de las fábulas mitológicas, bajo el “velo” tras el cual los autores paganos ocultaron la verdad (véase Clavería, pp. 67-68). Según explica Baranda (véase pp. 49-65), Pérez de Moya distingue los sentidos diferentes que pueden darse a las fábulas de manera alternativa, y posteriormente los aplica moralmente. Los relatos son reducidos y se exponen de forma breve, probablemente, porque el interés reside no tanto en la narración, que es un mero pretexto, sino en la interpretación. La descripción de cada divinidad viene seguida de la “Declaración”, su “Sentido moral” y su “Sentido natural”.<sup>50</sup> La filosofía oculta, que refería Boccaccio, es la que más interesa a Juan Pérez en su interpretación filosófica moral. El objetivo de Pérez de Moya del estudio de las fábulas es la de evidenciar los vicios, huir de ellos y fortalecer la virtud, como así es su propósito declarado en el Libro

---

<sup>50</sup> En el Anexo se ofrece la transcripción del apartado de la “Declaración” con sus significaciones morales.

IV, en el que dedica el capítulo XLVI al mito, con el título: “De Circe hija del Sol” (véase Clavería, pp. 546-548). La explicación moral de Pérez de Moya se clarifica del siguiente modo:

Circe es aquella pasión natural que llaman amor deshonesto, que las más veces transforma a los más sabios, y de mayor juicio en animales fierísimos (...). Y porque el que mucho se deleita de holgarse con las comunes y sucias mujeres es comparado al puerco, por esto fingieron los sabios haber Circe convertido los compañeros de Ulysses en estos animales. (p. 548)

Se asignan a Circe, además, los valores de la naturaleza frente a la razón simbolizada en Ulises: “Por Ulises se entiende la parte de nuestra ánima que participa de la razón, Circe es la naturaleza. Los compañeros de Ulises son las potencias del alma, que conspiran con los afectos del cuerpo y no obedecen a la razón” (p. 236). Según Chapman (véase p. 56), la identificación con la naturaleza tiene una relación directa con la sensualidad, que era la consideración acostumbrada de Circe para mitógrafos.

Otro de los manuales del que nos ocupamos en este apartado es el de Baltasar de Victoria, denominado *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, publicado en dos partes, en 1620 y en 1623. La interpretación del padre Vitoria contiene menor carga moral que la de Pérez de Moya, en favor de una mayor intención poética y literaria. Cuenta con la aprobación de Lope de Vega, que consta al comienzo de la Primera Parte. La finalidad del tratado queda justificada por el propio autor en el “Prólogo al lector”, en el que se discute la práctica del politeísmo con abundantes citas de autoridades, en especial de San Agustín. El estudio de Tejerina (véase pp. 591-601) considera que Vitoria agrupa las fábulas de acuerdo con los doce dioses que considera principales y estructura su mitografía, siguiendo la fuente italiana de Boccaccio, en trece libros. Del contenido da cuenta Cossío (véase pp. 86-87), que declara la fuente de Sánchez de Viana para las fábulas de las *Metamorfosis*, y se sirve de la traducción de Diego Mexía de las *Heroidas*. Cita, además, a otros poetas, a los que él mismo se encarga de traducir, como el Emblema 76 de Alciato. Además del emblema, encontramos el epigrama del poeta alejandrino Paladas (véase García Gual, 1973), que se transcribe a continuación, junto con la traducción del padre Vitoria, inserta en el Libro V, cap. XXIV, “De Circe hija del Sol”:

Non ut Homerus ait, tristi medicamine lectos  
Hospitio Circe reddidit ipsa sues  
Pauperior sed quisquis erat, discessit ab illa,  
Nam meretrix quondam pernicioosa fuit

No como dice Homero assi ha passado,  
Que con bebidas, y medicamentos  
Los hombres de Circe, que los ha mudado  
En puercos, alimañas, y jumentos,  
Mas de muy ricos, que los ha tornado  
Pobres de hacienda, y de entendimientos,

Porque ella fue ramera muy perdida,  
De malos hechos, y de mala vida. (p. 638)

Se incide en la degradación del mito con el adjetivo recurrente de “ramera”. Se apoya en la versión de San Agustín, que hacía de Circe una mesonera, una mujer de hostería, que transformaba a los hombres en jumentos de carga. Los últimos dos versos, añadidos por Baltasar de Vitoria, interpretan la figura Circe como la de una mujer señalada por manipular a los hombres no solo con sus hechizos, sino por obtener de ellos beneficio económico.

En general, las traducciones y mitografías proporcionan testimonios acerca de Circe de gran valor para la pervivencia del mito en las letras hispanas renacentistas y del Barroco. La importancia de las mitografías reside en la acumulación de fuentes mitográficas y el acopio de autores a los que se recurre para dar noticia del mito de manera casi enciclopédica, lo que permite reconstruir su historia. Este acopio de datos y detalles permiten ampliar el abanico de posibilidades para la recreación del mito por parte de poetas y dramaturgos. El tono sigue siendo definitivamente moral, lo que constituye una prueba del vínculo aún vigente con la actitud despreciativa de Circe mantenida en siglos anteriores. Por otro lado, la actividad traductora encaja dentro del ambiente humanista inspirado por la riqueza cultural propia de la Antigüedad clásica, a lo que consiguen acercarse de forma directa a través de sus textos. Gracias a esta labor

de erudición, el conocimiento legendario del mito consigue extenderse de forma amplia a las diversas capas sociales, a las que llega una versión mayoritaria y negativa de Circe, con dos modos de entender el mito: el de una mujer vinculada con el demonio o una mujer con hábitos en el amor que chocan con la moral predominante. Se observa, además, que el mito de Circe, junto con Ulises, va adquiriendo el carácter de fuerza, moral o física, de lo que se hace símbolo o concepto, de forma que el plano de abstracción se superpone al de la ficción poética, cuyo ejemplo más claro encontramos en la mitografía de Pérez de Moya, y que contribuye a la posterior elaboración de Circe dentro del marco de los autos sacramentales.

### 5.1.2. Diálogos renacentistas

El género dialógico cuenta con una larga tradición que se remonta hasta la Antigüedad grecolatina, mantenida durante la Edad Media.<sup>51</sup> El interés de los humanistas se afanaba por la formación y el aprendizaje enfocado a una educación. La formación renacentista estaba basada en el ejercicio de las letras y concebida para la vida, a diferencia de la enseñanza especializada o especulativa. El género alcanzó un amplio interés social, pues la conversación estaba orientada a un fin determinado. La pedagogía humanística pretendía que la sabiduría y la elocuencia fueran unidas. La argumentación y el estilo cooperaban en pro de un fin práctico, encaminado a la acumulación de saberes útiles para el comportamiento vital o existencial. La persuasión junto con la discusión elocuente, como vías de camino existencial, formaban a la vez la voluntad y el intelecto. Los diálogos fueron una manifestación de un cambio de fondo en el ejercicio intelectual: “El fundamento del hombre está en las letras, pero unas letras liberales con una nueva función en el mundo «moderno»: que instruyan con deleite y se alejen del estilo tradicional de las escuelas” (Vian y Baranda, 2010: XVI-XX). Los recursos empleados en el desarrollo de los *studia humanitatis* están basados en el ejemplo, en la autoridad, la verosimilitud, en representar tipos generales, siempre a través de lo concreto, lo emocional y convincente.

Los intelectuales del Renacimiento encontraron en el diálogo la forma óptima para

---

<sup>51</sup> Para profundizar en el estudio del género renacentista, se remite al trabajo del grupo de investigación DYALOGICA, y a su Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico, y a su base de datos. Se puede consultar en línea en la página web: [www.dialogycabddh.es](http://www.dialogycabddh.es).

debatir y comunicar cuestiones de distinta naturaleza, en la que la participación se abría a interlocutores de procedencia heterogénea, aportando un sentido democratizador del gusto renacentista, ajeno al encorsetamiento de preceptivas poéticas que proliferaron en esta época. De acuerdo con Prieto (véase 1986: 102), la libertad fundamental que aportaba el género dialógico, como representación de la dignidad conciudadana, explica la casi total ausencia de una preceptiva o teoría del diálogo en nuestro siglo XVI, pues encerrar el diálogo entre preceptos o normas hubiera sido configurar como género algo que tenía su génesis en la libertad, como expresión del hombre, y cuya desbordante práctica escapaba a limitaciones. El simple hecho de preguntar era esencial para iluminar sobre la verdad. Los interlocutores podían ser personas de reputación y experiencia a lo que unían un tono personal y concreto de sus ideas. Pero el personaje habla desde su experiencia, su vivencia personal, con sus emociones y conflictos, lo que hace su razonamiento más convincente e inteligible. El diálogo, por tanto, evoluciona según la cooperación de los interlocutores, dado que es una forma integradora de compartir un mensaje.

Durante el Renacimiento se produjo un aumento en la producción dialógica. Fue un vehículo adecuado para la transmisión de ideas y su aprendizaje, gracias a su permeabilidad para tratar de temas heterogéneos. El objetivo era el de la persuasión, el de la resolución de un problema planteado en una argumentación dialógica, que podía ser renacentista o de otro periodo. El contacto con la cultura coetánea italiana fue relevante, puesto que los diálogos sobre el amor de procedencia italiana alcanzaron una gran difusión. Los textos fundacionales italianos como *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione, *Gli Asolani* (1505) de Pietro Bembo y los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo o *Il Galateo* de Giovanni della Casa (1558) popularizaron la corriente neoplatónica y erótica en la literatura española. Todos ellos fueron traducidos y se convirtieron en el prototipo ideal para el resto de tratados europeos sobre el tema o *galateos*. El de Castiglione es el de mayor fortuna, gracias a la traducción de Boscán, como modelo dialógico y de conversación; un tratado moral y manual de comportamiento cortesano que retrata la sociedad de la época. Coincide con el posterior *Galateo* en cuanto a las preocupaciones erasmistas. Influyeron, además, en la trayectoria de los libros de los pastores con la publicación de la *Diana* de Montemayor o la *Galatea* de Cervantes (véase Gómez Gómez, 2000: 68). Otra de las influencias más importantes llega desde Flandes, con la figura de Erasmo de Rotterdam y su obra *Civitas puerilis*

(1530), destinada a niños y de gran éxito en toda Europa. Asimismo, los *Colloquia*, del mismo autor, son diálogos de fácil lectura y de inspiración lucianesca, comienzan *in media res* como el modelo, y se introducen la ironía, y la sátira. Los temas de conversación son espirituales y también morales o de relevancia social, como el matrimonio. En muchos casos, la finalidad del diálogo venía definida de antemano, y se transmitía de maestro a discípulo. Se constituía, pues, en recurso retórico y pedagógico que pretendía ser ameno para el mejor aprendizaje de la doctrina expuesta, que era el objeto mismo del texto. Se observa un predominio de la *auctoritas* como punto de referencia prestigioso y la utilización de *exempla* como fórmula de argumentación. El esquema más simple y empleado en los diálogos durante el siglo XVI es el que se construía por medio de dos interlocutores, que alternaban pregunta y respuesta, aunque cabía la posibilidad de tres o hasta cinco interlocutores (Ibídem: 22-28). En los siguientes textos analizaremos cómo adaptan los poetas la materia de la Antigüedad a un género con espíritu renacentista, tan abierto a una multiplicidad de temáticas y de opiniones.

#### **5.1.2.1. Formación de la mujer cristiana y Ejercicios de lengua latina de Luis Vives**

El humanista Luis Vives (1492-1540) defendió el estudio del latín como lengua viva y fue miembro destacado del movimiento humanístico europeo junto con Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro. En sus obras manifiesta los intereses pedagógicos y morales acerca de la instrucción de las niñas y de sus deberes como esposas. Su ideario planteaba fomentar la educación personal desde planteamientos del humanismo cristiano. Impulsó el aprendizaje desde la capacidad e interés del individuo, en lugar de utilizar el punto de vista de la diferenciación de géneros. El cambio fue significativo, pues situó la enseñanza en el campo del progreso moderno. Sin embargo, las premisas establecidas conservan un poso tradicional de inmovilismo frente al papel de la mujer. Su postura se muestra lejana con respecto a la que mantenían los defensores filóginos del siglo XV (véase Vélez, p. 242).

La función de la adquisición de cultura en la mujer era la búsqueda de la virtud. Se completa su plan de formación con el aprendizaje de tareas que son propias de su sexo, como constata en una de sus obras morales *Formación de la mujer cristiana*, en la que se recoge la siguiente cita del capítulo III, en el Libro Primero: “Aprenderá, pues, la

muchacha, al mismo tiempo que las letras, a traer en sus manos la lana y el lino, dos artes que aquella famosa edad dorada y aquel siglo inocuo enseñaron a la posteridad” (p. 992). Así pues, la doncella debía aprender conjuntamente las letras y el hilado de la lana, oficios que se enseñaban en los tiempos en los que predominaba la honradez y que se transmitía a las generaciones futuras. Además, eran de gran utilidad para la economía doméstica y para el mantenimiento de la sobriedad, virtud a la que debían aplicarse especialmente las mujeres. Sin embargo, no había de demostrar el conocimiento de letras, porque en esa modestia residía todo su encanto. Entre las lecturas recomendadas por el humanista destacaban: Platón, Séneca, Cicerón, Los Evangelios, Hechos de los Apóstoles, el Antiguo Testamento, Tertuliano, San Agustín, Boecio o Fulgencio, entre otros (véase p. 1005).

La obra *Formación de la mujer cristiana* fue escrita para la princesa María, hija de Catalina de Aragón, la primera mujer de Enrique VIII. La traducción al castellano fue publicada en 1528 y tuvo mucho éxito, alrededor de cincuenta ediciones. El texto de Vives da importancia a la educación de la mujer, pero siempre supeditada a la formación doméstica y matrimonial. El autor dividió la obra en tres libros, uno para las doncellas, otro para las casadas y otro para las viudas. El capítulo XV, del Libro Primero “De cómo se ha de buscar el esposo” (p. 1057 ss.) está dedicado a la búsqueda de marido. La premisa sobre la que giran los consejos morales parte de la idea de que la descendencia es la finalidad de la institución matrimonial, de acuerdo con los preceptos cristianos. La responsabilidad reside en los padres, puesto que la doncella ha de permanecer el mayor tiempo posible en casa. Se ha de juzgar al hombre ideal según el carácter, en el que se incluyen las virtudes, la erudición y la agudeza, y las costumbres de las buenas acciones. Como ejemplo favorable expone el de Ulises y Penélope, al que enfrenta la hermosura y la riqueza de Helena y Paris. Aconseja los valores de sobriedad y sabiduría del varón, en lugar de la belleza y la riqueza de un hombre malicioso, tal y como podría ser un asno, un cerdo, un oso o un lobo.

Continúa su razonamiento con la imagen de los animales y con el mito de Pasífae (véase p. 1062), hermana de Circe, que es para Ovidio, en el *Arte de amar* (véase pp. 364-365), una figura mitológica que representa el ardor lascivo en unión con un toro. Recoge Luis Vives el mito para ilustrar el amor pasional frente a aquel dominado por el buen juicio y la razón. Afirma haber visto mujeres con una disposición erótica exacerbada hacia los



hombres que las hace comportarse como bestias, a las que asigna el calificativo de “lobas”. El amor de esta clase doncellas es igual al efecto del brebaje de Circe:

Así que los amores de esas mujerzuelas son muy parecidos a las drogas de Circe, Aquella bruja de quien dícese que trocaba los hombres en inmundos animales. De la manera que los muchachos entregados a juegos y niñerías, a quienes su edad no les consiente ocupación más alta ni mejor, sólo profesan admiración a los que tienen mucha destreza en aquellos juegos, y ningún aprecio hacen de los estudios de los sabios, porque, ni aun por conjetura, pueden formarse idea de ellos, asimismo las mujeres entregadas a las delicias, a los placeres, a los amores, a las locuras, piensan que son los más sabios de todos los que están sumidos en las mismas vanidades que ellas y saben más que ellas de lo que ellas alcanzan a saber. Empero todo cuanto indica discreción y seso lo tienen por bagatela y por locura y lo rechazan con asco y con visajes. Aman, respetan, admiran a los necios y a los locos; les estiman sabios y les publican tales a cada cantón; en cambio, a los sabios auténticos hacen mofa y huyen de ellos y los proclaman mentecatos e insulsos, no de otra manera que los que arden de calentura rechazan lo que sabe a miel como inficionado de hiel, y a los puercos les hiede más la mejorana que el cieno. (pp. 1062-1063)

Luis Vives recurre a Circe como figura didáctica de ejemplo contrario de conducta adecuada, que va a utilizar, además, para generalizar y extender a un grupo de mujeres. Trata de formar a la doncella para moderar sus pasiones y llevar adecuadamente el hogar y los hijos. La virtud principal de la mujer es la castidad, y la enseñanza avalaba su cumplimiento; la ignorancia, en cambio, garantizaba lo opuesto. Por tanto, el ejercicio del estudio y la cultura sirven como instrumento de formación en sociedad, y no como forma de enriquecimiento personal. De ahí que sea necesario rechazar el comportamiento lujurioso encarnado en el mito. Vives concibe a la joven como a una menor de edad; como un ser mentalmente débil que se deslumbra por la actitud de aquellos que se dejan conducir por los vicios. La solución propuesta a estos desvíos es el estudio y la formación. Apuesta por el potencial de la mujer, pero siempre dentro del marco de la búsqueda de la complacencia y la sumisión al hombre:

Mas si supieran el bien que pueden hacer a muchos, si mejorasen su criterio depravado, yo no les tengo en tan mal concepto que no crea que en sus resoluciones y en toda su vida no pudieran ser mucho más cuerdas. (...) Tiene la máxima autoridad todo lo que dijere o hiciere aquel a quien amas, a quien te afanas por agradar. (p. 1063)

Como podemos comprobar, la figura masculina del marido es el modelo que se debe seguir, con el que se consigue una actitud recatada y moralmente aceptada. El Libro Segundo, “De las casadas”, se ocupa de la esposa y de su proceder conyugal. En el capítulo IV hallamos una nueva referencia a Circe. Respecto al matrimonio, Vives propone un estilo de relación de compañeros para la vida. Es decir, la institución matrimonial está orientada hacia la maternidad, pero también a la comunión con una sociedad indisoluble para todos los actos que la vida requiera. El marido debe ser todo para la esposa, como lo fue Héctor para Andrómaca (*Il.* VI, 429-430). Nombra ejemplos de mujeres, de la realidad y de la mitología, que arriesgaron su vida por las de sus esposos. El valor de su actitud es equiparable al del esposo. La relación de castidad ha de ser igualatoria para los dos cónyuges, motivo por el que ilustra el comportamiento recto de los esposos hacia sus parejas:

Corresponden los maridos con la misma gratitud y con igual amor a aquellas mujeres por quienes se saben amados ardientemente. Por esto, es fama que Ulises desdeñó a Circe y a Calipso, que eran diosas, por Penélope, simple mortal, y a ella se encaminó y llegó a través de una azarosa navegación de diez años, por penalidades sin fin, por peligros sin cuento. (p. 1085)

En este extracto se favorece la vuelta de Ulises y su rechazo a las dos divinidades, que supusieron una tentación para con su unión con Penélope. Ulises se separó de Circe y continuó su viaje, aunque Luis Vives no menciona su relación erótica de la epopeya. Quizás se esté refiriendo a la exégesis estoica más habitual del mito, el enfrentamiento de la virtud contra el vicio. Vuelve al ejemplo de Héctor para el que la pérdida de Andrómaca significó un sufrimiento mayor que el incendio de perpetrado en Troya y el hundimiento de los valores que el estado representa.

A juicio de Jesús Gómez (véase 2000: 80), durante el reinado de Felipe II se incrementó un tipo de obra dialógica claramente instrumental, en la que el intercambio de opiniones quedaba del todo relegado, pues lo que importaba era la utilidad pedagógica: ejemplo de ello es la obra *Ejercicios de lengua latina* (1538), de Juan Luis Vives. Erasmo había utilizado con propósitos ideológicos este tipo de diálogo escolar para la enseñanza de idiomas. En este contexto encaja el trabajo del humanista español, que estaba orientado a la formación del joven Felipe II, como consta en la dedicatoria (véase p. 881). Los diálogos se dividen en escenas que toman como argumento la vida cotidiana. El diálogo XVIII se titula “El palacio”. Se desarrolla con la intervención de Agrio, Sofronio y Holocolax, y se debate en torno a la vida cortesana de palacio. Se trata de nombres parlantes que equivalen a la prudencia para Sofronio, la adulación para Holocolax y la rudeza para Agrio. Del diálogo se ha extraído el siguiente pasaje:

Sofronio        Y muchas veces también viejos, niños dos veces.

Holocolax      No hay cosa de mayor gusto que oír sus agudezas, sus versos, sus cancioncillas, sus alboradas, sus discreteos con las damas; ver las danzas, los paseos, la variedad de colores de sus trajes; las modas y hechuras de sus vestidos; tienen criados serviciales, yentes y vinientes, que llevan y traen los recados. ¡Con qué habilidad, con qué diligencia y buena crianza, oh buen Dios!, con la cabeza destocada, haciendo cortesía aun con las rodillas en el suelo. Cada día hay que oír y ver alguna cosa nueva, no pensada, imaginada o dicha aguda y sutilmente, o bien hecha con valentía y destreza y libertad.

Sofronio        Mejor dirías libertinaje.

Holocolax      ¿Qué mayor felicidad? ¿Quién podrá arrancarse de vida tan sabrosa?

Sofronio        ¡Colax, Colax, tú también, sin amor, estás loco y beodo sin vino! ¿Qué locura puede ser mayor que esa vida que acabas de describir?

Holocolax      No sé cómo es que se ve a muchos apartarse de las escuelas, los cuales, una vez que entraron en palacio, envejecen en palacio.

Sofronio        Así como los que habían catado el bebedizo de Circe, perdieron el juicio y transformados en bestias no querían salir de allí y volver a la naturaleza y condición original de hombres.

Agrio            Pero todos estos, una vez que cada cual se reintegró a sus casas, ¿qué hacen? ¿en qué se ocupan al menos para engañar el tiempo?

Sofronio        La más parte de ellos no se dedican a cosa más seria que lo que ves, y por eso, la ociosidad es para ellos madre y nodriza de muchos vicios. (...) Pero la principal corrupción de la corte es la lagotería de cada uno para con todos los demás y, lo que es peor, para consigo mismo. (p. 945)

El uso de deícticos, el intercambio rápido y breve de interlocuciones entre maestro y discípulo, incluso el lenguaje coloquial, son rasgos de este diálogo fluido asemejado a una conversación casual. Estos ingredientes lingüísticos hacen referencia a un escenario externo, en el que se dibuja un entorno y un ambiente, en cierto modo, costumbrista. El conjunto de elementos indica la permeabilidad con la que se llega a tocar otras formas literarias, como la comedia teatral (véase Gómez Gómez, 2000: 119). En este contexto, el mito de Circe reaparece en las estancias palaciegas de Felipe II, que se presentan como un espacio propicio para aleccionar sobre el séquito real y su papel en la corte. La alusión viene a colación de la crítica a la imagen de los asistentes a los saraos cortesanos en los que la apariencia es signo de posición y respeto social. Se dirige a los que pretenden aparentar un aspecto de juventud para ocultar el paso del tiempo. A esta imagen pretenciosa acompaña un comportamiento en desacuerdo con la edad natural.

Esta parte del séquito de jóvenes se envanece con el deleite de la vista, los vestidos y las apariencias, de la galantería y del engaño del halago. La adulación deviene en detrimento de la razón y en la locura. La lisonja desplaza al vicio, con el que se venía juzgando a Circe, cuya recurrencia, en este caso, ejemplifica la enajenación producida por la asiduidad a estos eventos cortesanos. Se consigue perder la conciencia de ser humano por tratar de obtener una identidad falsaria, que encaja con los presupuestos de vida cortesana, pero con el consiguiente desvío de la sensatez. En este caso, el espacio cortesano incide en la significación del mito, como ejemplo de los usos y costumbres de la sociedad nobiliaria interesada por el valor otorgado a la opulencia, a la apariencia y a la lisonja como medio efectivo para lograr ascenso social.

#### **5.1.2.2. *Diálogos matrimoniales de Pedro de Luján***

Han llegado pocos datos biográficos de Pedro de Luján. Sin embargo, se sabe que la obra *Coloquios matrimoniales* (1550) gozó de once ediciones y fue una obra muy difundida al italiano. Los coloquios se encuadran dentro de la práctica habitual de la

época consistente en orientar la literatura hacia fines morales (véase Rallo, 1990: 1-2). Esta inclinación hacia el matrimonio encajaba con la línea de pensamiento clásico divulgada por Plutarco, para el que la amistad de los esposos y la procreación de los hijos eran deberes ineludibles de todo buen ciudadano. En el tratado *Deberes del matrimonio*, Plutarco recoge una serie de enseñanzas acerca de las virtudes y actitudes recíprocas entre los esposos. Recomendaba para la esposa la afición a la filosofía y a la educación en general, como medio para llegar a la felicidad conyugal: “En efecto, si ellas no reciben las simientes de discursos provechosos, ni participan con los maridos de la educación, ellas mismas, solas, engendran multitud de proyectos y pasiones extraños y perniciosos” (véase 1986: 204). De esta forma se ampliaban los derechos de la mujer en relación con épocas anteriores. Sin embargo, de los cuarenta y ocho preceptos, la mayoría, veintiocho, están dedicados a la mujer (véase 1986: 171-176). El siguiente pasaje de Plutarco recoge el episodio mítico como patrón de conducta para la esposa:

La pesca con veneno es un método fácil y rápido para coger peces, pero los hace incomedibles y los echa a perder. Así, las mujeres que idean filtros y hechizos para los maridos y los conquistan por medio del placer viven con ellos trastornados, necios y corrompidos. En efecto, ni a Circe le aprovecharon los hombres que había encantado ni pudo servirse de ellos para nada después de haberlos convertido en cerdos y en asnos. En cambio, a Ulises, que tenía juicio y vivía con ella con discreción, lo amó de manera extraordinaria. (pp. 181-181)

Plutarco ilustraba su propuesta de educación con ejemplos extraídos de textos donde predominaba la vigencia del punto de vista masculino. La meta final de los esposos era el matrimonio, de manera que las relaciones eróticas, ejemplificadas en Circe, quedaban relegadas a un segundo plano, producto de una conducta equivocada. Se daba un intento de aproximar en igualdad a la mujer con el hombre, como esposa, pero manteniendo las diferencias de género (véase Pomeroy, 1999: 93). El diálogo renacentista de Luján expone esta misma preocupación. La elaboración temática se va construyendo con el discurso de dos mujeres, Dorotea y Eulalia. Dorotea es una mujer casada que refiere sus consejos gracias al grado de conocimiento alcanzado en la experiencia de la vida, de la lectura y de la lengua latina. Trasmite su enseñanza en virtud de una relación de maestra y alumna sobre la base de una instrucción orientada a una finalidad cristiana y social. En el segundo coloquio, Dorotea aconseja a Eulalia en su matrimonio con un

mancebo, con el que han surgido discordias:

Doroctea (...) Y esto no pienses que se ha de hacer con bebedizos, sino con obediencia y conformidad de costumbres, porque el amor causado por sola la hermosura corporal no es durable.

Eulalia Pues cuéntame por tu vida cómo lo trujiste a tus costumbres; ¿usaste por dicha de algunas yerbas o bebedizos, o traes contigo algunas yerbas?

Doroctea Sí, por cierto, que le di bebedizos, y aun traigo conmigo yerbas de muy gran virtud.

Eulalia Por el amor que nos tenemos, y por nuestra amistad, y primeramente por amor de Dios, te ruego que me las muestres.

Doroctea Soy contenta, no sólo de mostrártelas, mas de partir contigo dellas.

Eulalia Harásme muy gran bien y merced, y servicio a Dios.

Doroctea Los bebedizos que yo le di son destas confecciones: amarle, quererle, y conformar mi voluntad con la suya, de manera que su no querer es mi no querer, y que su querer es mi querer. Las yerbas que traigo conmigo son cinco, y más una piedra muy relumbrante y hermosa y de admirable virtud.

Eulalia ¿Cuál son?

Doroctea Las yerbas son ser callada, ser pacífica, ser sufrida, ser retraída, y ser honesta. Cata aquí cinco yerbas de tan maravillosa virtud que tornan a nuestros maridos de sus mismas virtudes: porque si nosotras somos calladas, nuestros maridos se tornan callados para no decirnos cosa de que recibamos enojo alguno; si nosotras somos pacíficas, ellos se tornan pacíficos para no reñir con nosotras y nunca hacernos mal alguno; si nosotras somos sufridas ellos se tornan sufridos para que, aunque vean algún descuido en nosotras, lo disimulen o con blandas y amorosas palabras nos lo avisen; si nosotras somos retraídas, ellos se tornan retraídos para no andar de día ni de noche en busca de mujeres de mal vivir; ni nosotras al fin somos honestas, ellos al fin se tornan honestos, recatados y bien mirados. Cata aquí cinco yerbas que ni Medea las halló, ni ninguna hechicera las atina; porque si Circe las hallara o Medea las conociera, la una para tener a Ulises y la otra a su Jasón, no hubiera menester buscar lo que no acertaron, ni querer lo que no pudieron hallar. (pp. 103-104)

De acuerdo con Rallo (véase 1990: 34-35), la información transmitida por medio del ejemplo, y que procede del mundo antiguo, introduce a modo de ruptura con la costumbre el despertar de la conciencia del receptor. Se ofrece como una experiencia pasada, superable y didácticamente válida para el progreso de la enseñanza de la mujer. Una de las fuentes del diálogo son varios capítulos del *Relox de Príncipes*, de Antonio de Guevara, según detalla Rallo en las notas de su edición (véase 1990: 6). A ello añadimos el extracto correspondiente del *Relox de Príncipes*:

(...) No deven hazer las princesas y grandes señoras lo que se atreven a hazer algunas mujeres plebeyas, es a saber: buscar algunos bebedizos, inventar algunos inormes hechizos para ser amadas por sus maridos; ca, allende que las tales supersticiones no se pueden hazer sin gran rotura de consciencia y gran falta de verguezza, cosa injusta y aun escandalosa sería que sólo por ser de sus maridos amadas holgasen ser de sus dioses aborrescidas. (p. 430)

De forma implícita se reprueba el uso de las artes de Circe para los esposos. Después de cotejar los pasajes correspondientes, el de la fuente del *Relox* y el diálogo de Luján, podemos afirmar que la alusión mítica de las hechiceras es una aportación original de Pedro de Luján, que se sirve del manual de enseñanza para príncipes en su afán por elaborar una versión más popular dedicada a captar la voluntad de los maridos. Para solucionar el inconveniente planteado en el diálogo, Eulalia muestra su curiosidad demandando consejos para proceder en esta situación, cuestión que satisface Dorotea apelando a la amistad que las une, lo que se aleja de cualquier enseñanza escolástica. La animación del diálogo, además, viene dado por el contraste de caracteres. Ello da lugar a la lección didáctica con el ejemplo. Luján rompe con la lógica del mito de Circe, porque, en lugar de negar la práctica del hechizo, lo aconseja como fórmula conveniente para salvaguardar las condiciones óptimas conyugales. Es decir, cambia el significado mítico de acuerdo a sus intenciones pedagógicas. A continuación, prosigue el desarrollo de la argumentación acerca del matrimonio y sobre cómo se ha de contentar al marido. Dorotea cuenta las circunstancias de su matrimonio, y desarrolla su argumento en un tiempo y espacio indeterminado, lo que da entrada a la posibilidad de que los consejos se eleven a la universalidad, y sean aplicados como norma general. El devenir conversacional permite la profundización psicológica de Dorotea:

Doroctea      Todo mi principal cuidado fue agradar a mi marido, y mirar no hubiese cosa con que él estuviese descontento, a guardarle su voluntad y apetito. Miraba a qué tiempos estaba airado, y a qué tiempos desairado, a qué tiempos contento, y a qué tiempos descontento, como suelen hacer los que amansan leones, elefantes, unicornios, y otros animales que por fuerza no pueden ser amansados ni constreñidos.

Eulalia          ¿Qué dirás si mi marido es más bravo e indómito animal que ninguno desos?

Doroctea      Yo te mostraré cómo los amanses, y traigas tan doméstico a tus faldas que hagas dél lo que quisieres. (pp. 104-105)

Cómo conseguir agradar a sus maridos para que no se conviertan en animales constituye otra de las habilidades que ha de manejar una buena esposa. Para ello y para amansar los instintos de la pareja, se aconseja mantener una conducta más bien uniforme, carente de “colores”. Doroctea le advierte que no se vista de colores, al igual que hacen los domadores de animales, y añade:

Doroctea      Vestirse de colores nosotras llamo tener mil géneros de voluntades, mil desabrimientos, mil malas respuestas, mil enojos perdurables. Pues si aquellas gentes para amansar unos animales de que por ventura se habían de servir, por bien parecer, como tigres o leones, o para una pequeña ganancia, trabajan tanto y hacen tanto, cuánto más a nosotras nos conviene usar desta suerte con nuestros maridos con los cuales queriendo o no queriendo, a placer o a pesar, hemos de dormir de debajo de un tejado, comer en una mesa, y aun dormir en una cama. (p. 105)

En estos dos últimos pasajes, la referencia a Circe resulta implícita. La diversidad de colores, como símil para referirse a los animales, se interpreta, quizás, como los matices en la personalidad masculina que han de moldear las esposas para que no sea perturbado el estado matrimonial. Por tanto, la función del mito es la de ejemplo de conducta proyectado sobre la relación matrimonial. Pedro de Luján muestra una versión ingeniosa y desacostumbrada, a la inversa de lecciones precedentes: en lugar de denostar la acción metamórfica de la hechicera, la acentúa para después dar un giro a su lectura, pues el empleo de las hierbas resulta beneficioso no tanto para el amor, sino para el mejor



manejo de la situación matrimonial; y de forma metafórica direccionar el comportamiento del marido al éxito de la pareja. Al igual que en el mito tradicional, en esta ocasión, varios son los animales mencionados: el marido puede llegar a ser un león, un elefante, un unicornio, un toro o un tigre, pero dependerá de la maestría desplegada por la esposa saber atar en corto el proceder de su consorte. Pedro Luján se vale de los métodos brujeriles para adaptarlos a una situación particular. Las hierbas se sustituyen por prácticas ejemplares para las que las habilidades psicológicas han ganado terreno frente al auxilio de las pócimas mágicas.

En apariencia es la mujer la que dicta sus propias normas de conducta, a la vista está que el diálogo discurre con el intercambio dialógico femenino. Sin embargo, la finalidad se mantiene dentro de los cánones previstos en la sociedad predominantemente masculina. La mujer mantiene un papel activo, a priori, aunque dentro de los límites establecidos:

Ha de saber también la mujer regir su casa y su familia. Conviene a saber: coser, labrar, y cocinar, y barrer, y fregar, y todas las otras cosas que en casa son necesarias que sin ellas no pueden ellas mismas vivir (...) Por grande que sea en estado, y por generosa que sea en sangre una mujer, tan bien le parece una cinta en la rueca, como al caballero una lanza, y al letrado un libro, y al sacerdote su hábito. (p. 80)

El diálogo dibuja una sociedad estática que valora el estado social por encima de las edades del hombre: “Doroctea En aquel tiempo eran mayores las edades de los hombres y por eso sufríase todo, más en este nuestro tiempo más temprano conviene que tomen las personas estado.” (p. 82), y las libertades individuales, sobre todo de la mujer: “Eulalia (...) libertad es gran cosa que como sabes no se vende por ningún dinero.” (p. 68). La mención de Circe en el diálogo humanista tiene un valor funcional y didáctico, dedicado a la formación de individuos, en especial de la mujer. El marco de conducta es la sociedad presente y coetánea de los lectores, para la que el recuso mítico sirve de contraste y de ejemplo para formar conciencias desde temprana edad, que vale, de igual modo, para doncellas como para príncipes.

### 5.1.2.3. *Diálogo en laude de las mugeres de Juan de Espinosa*

El siguiente texto a tratar pertenece a Juan de Espinosa y a su obra *Diálogo en laude de las mugeres* (1580). Está dedicado a María de Austria, hija de Carlos V, según consta en la dedicatoria, en la que, además, figura el objeto del texto, de manera que la finalidad es conocida y establecida de antemano:

(...) he determinado dedicarle el presene *Diálogo*, acompañado de verdaderas y exemplares hystorias y doctrina, sententias de philósophos y autoridades dela Scriptura Sagrada, todas endereçadas al fin dela virtud, en honra y loor delas mugeres y, particularmente, en confusión de aquellos hombres que con preçipitosos deseos, çiega coditia y torpe ignorantia, suelen airarse no solamente con las propias mugeres quando les acaesce parir hijas, mas aun con la divina providentia y bondad que lo permite. (p. 57)

El diálogo se desarrollará en alabanza a la virtud de la mujer y de su descendencia femenina. La fórmula ejemplar que esgrime Juan de Espinosa sirve de justificación argumentativa para este logro. En la misma dedicatoria al lector, el autor advierte que distinguirá entre mujeres ilustres de su tiempo respecto “de algunas otras mugeres obscuras, para que opuesta a sus defectos y maldades, la bondad o perfección de las buenas” (p. 60). Las conclusiones son consabidas, porque se anticipan en las intenciones propuestas, por lo que el contenido es fruto de un razonamiento sesgado, orientado hacia el objetivo de cumplimiento marcado ya al inicio. El diálogo sigue el patrón de dos interlocutores oponentes, el que pregunta y el que responde. A su vez, el que responde es la extensión del mismo autor, que trata de disuadir a su par con material diverso.

La acumulación de ejemplos manifiesta la ausencia de creatividad que descuella sobre la dialéctica y los razonamientos lógicos. El debate se construye con la participación de Philalithes (amigo de la verdad) y de Philodoxo (amigo de la opinión). El primero actúa en defensa de la bondad femenina, para lo que aduce ejemplos contrarios de la maldad masculina. El segundo da quejas de la maldad intrínseca de las mujeres y de la cuestión femenina, en términos generales. Contradice los argumentos de su par, tratando de demostrar la maldad de la mujer, pero después conviene en aceptar la exposición de

Philalithes, con una amplia muestra de modelos a favor de la idea de que no todas las mujeres lo son (véase Romero, 1990: 32). El aparato de autoridades incluido en la dedicatoria al lector refleja el acopio de las fuentes en apoyo a su razonamiento, basado en la ejemplaridad y en la mención explícita de nombres, tan habitual en periodo medieval. El diálogo de Espinosa depende, en cuanto a su estructura argumentativa, de los mismos recursos retóricos de los textos filóginos del siglo XV (véase Vélez, p. 292). En el primer capítulo, Philodoxo pretende vituperar la imagen femenina con figuras clásicas ilustradoras de su teoría:

Pero, pues el razonamiento ha vuelto a los hombres crueles y entre ellos has puesto a los que mataron a sus mugeres, dime: ¿por qué no pones también en esta cuenta a las que mataron a sus maridos? ¿Parésçete que debe ponerse en olvido la maldad de las hijas de Danao, que mataron una noche a todos sus maridos salvo Hypermestra, que sola salvó a su marido? ¿Y la perversidad de Círce, la qual con veneno mató al suyo? (p. 117)

La fuente a la que recurre Espinosa es, según menciona en la glosa al margen, el italiano Antonio Sabellico y su obra *Opera Omnia*. Este razonamiento se rebate con una nómina de figuras representativas, así como de autoridades, a modo de antecedentes de conducta impecable en el matrimonio tanto masculina como femenina. De manera que el acopio de erudición deshace cualquier intento de superar las consideraciones de Philalithes.

Por último, en la quinta parte, se discute sobre el linaje y el amor con la pretensión de querer atribuir la fidelidad y la incontinencia, en exclusiva, a las mujeres que aman a ilustres varones. Sin embargo, el amigo de la verdad, de nuevo, rebate el intento con nombres de varones que fueron buenos, aunque “a respecto de ellas, malos” (p. 244). Enumera, entonces, muchos casos en los que ellos demuestran su carencia de contención: “Tuvo Theseo por amiga a Ariadna, hija de Minos, rey de Creta. Iasón a Medea, y Achyles a Briseida. Ulixes, el prudente, a Circe.” (p. 245). La suma de malos comportamientos supera en mucho al de ellas, resolviendo de esta forma la disputa final.

#### 5.1.2.4. *Diálogos de la agricultura cristiana de Juan de Pineda*

Existe escasa información acerca de Juan de Pineda, nacido en 1521. Estudió teología en la Universidad de Salamanca antes de hacerse franciscano. Fue autor de obras como la *Monarquía Eclesiástica* o la *Vida de San Juan Bautista*, la última de ellas, la *Agricultura Cristiana* (1579-1580), la dedicó a la Virgen María. Destaca la vasta erudición de que hizo uso para su escritura, como así declara su editor: “es una enciclopedia religiosa, catequística, pero en mayor o igual grado es una enciclopedia educacional, didáctica” (p. xcv). Sin embargo, y a tenor de lo expuesto en la dedicatoria a los lectores, la intención de Pineda es la sencillez y la fácil comprensión de la amplitud de cuestiones tratadas:

Y por eso se llama la obra de *Diálogos familiares*, en que se representan algunos amigos que, como familiares y llanos y conversables entre sí, se avienen bien, sin pundonores de cumplimiento ceremonial y que llaman de pelillo, sino que como lo sienten así lo dicen, tomándolo todo a buena parte y dicho con buena intención, que son condiciones necesarias en la buena conversación; y por las leyes de los diálogos familiares no debieron ir las materias proseguidas, porque esa fuera ley de tratados doctrinales y que cansara a los lectores. (p. 5)

En la misma dedicatoria, Pineda presenta a los que intervienen en el diálogo como si se tratara del elenco de una comedia barroca, enumerando en una lista a las personas que van a tener protagonismo en el intercambio de la conversación. El diálogo consta de cuatro interlocutores que son la representación de individuos “tipo” de la sociedad de su tiempo, que comparten temas muy diversos acerca de asuntos que preocupan al individuo coetáneo de Pineda. De los participantes, Pánfilo es el joven mancebo del diálogo, hijo de una mujer viuda; Filótimo es el médico; Policronio es un octogenario soldado dado a las letras en su vejez y Filaletes es el maestro sacerdote, ejemplar por su virtud.

Hemos observado la presencia de Circe en los primeros dos volúmenes de la obra. En el primero de ellos se encuentra una referencia directa a su genealogía. Se encuadra en el Diálogo IV, apartado XXXII, que está dedicado a las hechiceras. El apartado anterior, en defensa de los médicos, se cierra con la disputa frente a la curación con hierbas y a la

relación de las brujas con el demonio. Filaletes se apoya en la tradición, según Juan de Pineda de Diodoro de Sicilia, para informar a sus oyentes acerca del linaje de Hécate, la primera hechicera de la gentilidad especializada en hierbas ponzoñosas y en hechizos mortales. Del matrimonio de Hécate con el rey de la Cólquide, tuvo a Circe y a Medea, las magas asiáticas de la Cólquide con las que comparte el conocimiento en hechizos. A continuación, Juan de Pineda menciona autores que condenan a las mujeres encargadas de estas prácticas: Plinio, Eurípides, Séneca, Lucio Apuleyo y San Jerónimo. Además, propone su clasificación en brujas o hechiceras de acuerdo con los tratos que tienen con el demonio, de las que da cuenta San Agustín en su *Ciudad de Dios*, y el Concilio Aquilense (p. 25).

En el segundo volumen, la recurrencia a Circe se inserta en la fábula de los doce trabajos de Hércules. Filaletes interrumpe a Pánfilo cuando relata el viaje hercúleo hasta el jardín de las Herpérides. Avisa del peligro que supone para un mancebo el encuentro con las jóvenes hespérides. A través de Filaletes, Pineda extrae una lectura moral y cristiana del mito apoyándose en el testimonio gráfico literario de los emblemas de Alciato, en concreto, el ciento ochenta y uno, dedicado a la hierba moli, que el jesuita explica como símbolo de la sabiduría, de la que hace gala Ulises frente a Circe:

Notad que sólo Ulises no fue convertido en bestia por virtud desta yerba preciosa, que es la sabiduría, con que el hombre se defiende de las malas mujeres que tornan en bestias a los que se les rinden; y aún libró Ulises a sus compañeros haciendo, como es sabido, que Circe los tornase en sus formas humanas; y así el hombre sabio, con sus consejos, saca a los pecadores de la viviendas bestiales en que los tienen sus pecado. (p. 162)

Interesa en esta lectura moral la alternativa que propone Pineda. Habitualmente, la moralización venía determinada por el enfrentamiento de la virtud estoica contra el vicio. Sin embargo, el significado alegórico de la sabiduría como antídoto es transmitido a la hierba, que simboliza la salvación contra la tentación. Tal y como explica Pineda: a la *virtus* se suma la *sapientia* de Fulgencio, como forma de encarar las tentaciones del mundo exterior. El esfuerzo con el que se consigue el fruto de la sabiduría es arduo y dificultoso: “porque conseguir el hombre la sabiduría virtuosa es muy trabajosa, mas la flor, que es el provecho que con ella se siente, es mucho” (p.

162). Del mismo modo que Hércules optaba por la senda estrecha de la encrucijada, la vía del conocimiento se alcanza superando las penalidades que dispone la vida.

Las intervenciones espontáneas hacen discurrir la conversación de forma familiar, alejada de fines retoricistas, sobre cuestiones que despertaban la curiosidad en la sociedad de su tiempo y que alcanzaba los estratos más populares. Esta modificación en la recepción del mito es significativa, pues deja de ser materia de estudio y recreación de clérigos y cortesanos para ser tema de conversación cotidiana. Además, existe un interés por aleccionar sobre preocupaciones relacionadas con la vida, el ejercicio del libre albedrío y la capacidad de elegir el camino más adecuado.

#### **5.1.2.5. *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada**

Dentro del grupo de autores que practican el género dialógico se halla Antonio de Torquemada (1507-1569), autor de los *Coloquios satíricos* (1553), que se desarrollan dentro del marco pastoril, y de la obra *Jardín de flores curiosas* (1570), en la que se sirve de dos alusiones al mito de Circe. Se trata de una obra miscelánea, de temática variopinta en la que se presta atención a las cuestiones que atañen a lo sobrenatural. En el Tratado tercero se da cabida a fantasmas, visiones, trasgos, brujas y para “cuentos acaecidos y otras cosas curiosas y apacibles”. Se concibe este tratado, y la obra en general, como una verdadera mezcla de asuntos abiertos a las preocupaciones del individuo del Renacimiento. En los diálogos confluyen la erudición de la cultura clásica junto con el folklore, las creencias populares y las tradiciones locales. Los interlocutores se hallan en un jardín, en un espacio proclive a la conversación y en el que, además, se da la circunstancia de que se han visto ciertas visiones o fantasmas. Con este fin, Torquemada se instala en un lugar concreto real, como plataforma desde la que plantear cuestiones relativas al mundo fabuloso de los cuentos populares. Sin embargo, tal y como indica Prieto (véase 1986: 255), en el espacio donde cabría el escepticismo y la incredulidad, Torquemada incorpora el nombre de autores clásicos para aportar verosimilitud al contenido dialógico. En esta delgada franja entre lo popular y la creatividad personal, Torquemada desenvuelve la materia mítica mezclada con testimonios tradicionales y literarios, a los que se suma la narración anecdótica:

Creo que en el *Jardín* de Torquemada el mucho leer está fundido con el mucho

experimentar en el sentido de que sus lecturas las acerca a una tradición popular experimentada (lo que supone recreación) y en el más importante sentido de que *vive* esas lecturas y las transforma con su credulidad tal como desea que sean sentidas (vividas) por la credulidad del receptor. (p. 255)

El coloquio se abre a tres intervinientes: uno de ellos participa de maestro y los otros se intercambian el papel de discípulo. Se debate la cuestión de la magia natural, de la virtud de las yerbas y de las constelaciones, cuestión que es legitimada por San Tomás. Frente a esta, se opone la magia ejercitada en favor de los demonios, de los que distinguen diferentes clases: los encantadores que “obran cosas que en la apariencia son muy maravillosas”, y las hechiceras, que mezclan “la mágica natural con lo del demonio” (p. 305). Para justificar esta clasificación, Torquemada acude al tratado sobre las brujas de Fray Alonso de Castro, en el *De justa punitione hereticorum* (cap. XVI), que juzga culpable de herejía a la práctica segunda, aquella que es favorable al demonio. Los hechos maravillosos serán catalogados, pues, dentro del marco del pecado y de la herejía. La mención de autoridades acompaña la conversación docta, que confirma la verosimilitud ante los crédulos oídos de los participantes. Las brujas infieles se conciertan en esta vida con el demonio para gozar de los placeres, y con él se unen de diversas formas, tal y como lo hacían Circe y Medea, ambas consideradas infieles y seres endemoniados. La materia pagana se acomoda en el argumento para ilustrar y lograr el mejor entendimiento:

La una es siendo engañadas, porque se untan con algunos ungüentos que las hace perder el sentido, pareciéndoles que se convierten en aves o animales; y muchas veces, no solamente a ellas mismas, pero también engañan los ojos de los que las miran y ven. Porque el demonio forma en ellas aquel cuerpo fantástico al derredor del suyo con aquella apariencia engañosa, y lo mismo hacen también los encantadores, que muchas veces nos engañan a la vista, como lo hicieron Circe y Medea y otras que usaron esta arte mágica, que tornaba a los hombres en brutos animales, y todos los que los miraban los tenían por tales, no siendo verdaderamente así. Porque, como dice el *Filósofo*, imposible es mudarse de una especie en otras; y el Concilio Aquilonense dice estas palabras: “El que hace y afirma poderse hacer que alguna criatura se transforme en otra cosa mejor, o peor, y se pueda mudar en otra especie de aquella en que Dios fue

criado, este tal es infiel”. (p. 316)

Torquemada se declara abiertamente cristiano, dividiendo de forma implícita católicos y no católicos. Sin embargo, no interviene en temas doctrinales, porque con el tratamiento de estos temas se muestra más su voluntad de obra literaria que la de profundizar en la heterodoxia en materia de otros mundos (véase Prieto, 1986: 256). Las brujas, tan enraizadas en el mito clásico, son objeto de reelaboración sustentada en las creencias populares, los textos de la literatura y el apoyo de las *auctoritas*. Con la salvedad de que la relación con la temática del amor, al que Apuleyo otorgaba más interés como elemento motivador de acciones de sus personajes brujeriles, se desvanece, pierde su interés y crece la mirada de recelo y de temor, que es producto de la supuesta influencia del diablo en sus acciones, como explica uno de los interlocutores:

Cierto, esta es una de las mayores abominaciones que hay en el mundo; y aunque hay mujeres que son hechiceras, y no brujas, como se podrá ver en Lucio Apuleyo *De Asino aureo*, las que son brujas todas son hechiceras, pues bastan con los hechizos a mudar las formas suyas, y también las de los otros hombres para que parezcan aves o bestias, como lo hacían Circe y Medea, y esto parte con la magia natural de propiedades de piedras, yerbas y otras cosas que los demonios les muestran, con grandes virtudes para hacer los ungüentos con que se untan, y parte con ayudarlas y poner en ello el demonio todo su poder, porque jamás dejen de estar engañadas. (p. 321)

La certidumbre de la vinculación con la hechicería se basa en las fuentes literarias, en este caso la de Lucio Apuleyo. La alusión a la obra latina da pie a Luis, otro de los interlocutores, para que narre, tomando la función de personaje-marco, un cuento localizado en Italia con hechos semejantes a lo ocurrido a Lucio en su encuentro con Pánfila, salvo que el relato finaliza con la intervención del Tribunal de la Inquisición:

Luis Eso que decía podráse entender por el cuento que dije ser semejante al del Licenciado, el cual me habéis tornado a la memoria habiéndoseme olvidado, y es también del mismo Pablo Grillando, el cual dice que en una ciudad de Italia, una mujer, queriendo gozar de los deleites del demonio con las otras brujas, se metió en la cofradía, y así, iba y venía a sus ayuntamientos, de manera que vino



a poner sospecha en el marido, por haber visto grandes indicios para ello; y preguntándole muchas veces, y con grandes promesas de no la descubrir, si era verdad lo que había sospechado, ella jamás quiso confesárselo, antes con gran disimulación afirmaba y juraba lo contrario. El marido, estando firme en su pensamiento, procuraba con mucha solicitud de averiguar si su sospecha era cierta, y con el gran cuidado, y solicitud que traía, estando ella una noche en una cámara cerrada, él la miraba por un pequeño agujero que había hecho, y vio que se estaba untando con cierta unción que allí tenía; y en acabando de hacerlo, le pareció que en figura de ave se había puesto encima del tejado de la casa. (p. 321)

De forma natural a la conversación se va intensificando el elemento extraordinario con valor narrativo, que suscitará la curiosidad de la conversación. A diferencia de, por ejemplo, la obra de Ciruelo y su *Reprobación*, que trataba también de las brujas, pero con una aproximación teológica y normativa propias del tratado. En ambos casos, se pretendía dar respuesta a algo que estaba vivo en las creencias populares, tanto de la transmisión oral como de la tradición escrita (véase Prieto, 1986: 257).

#### **5.1.2.6. Diálogos de las “imágenes” de los dioses de Juan Azpilcueta**

Se conocen pocos datos acerca del autor de estos diálogos mitológicos. La información obtenida se halla en la propia obra. Fue catedrático de la Universidad de Zaragoza a finales del siglo XVI. Los *Diálogos de las imágenes de los dioses* (1594) es una obra poco común, porque conjuga mitografía y diálogo. La materia está distribuida en diez diálogos abiertos a cinco interlocutores: tres caballeros, Teófilo, Claudio, Fabio, y dos damas, Cesárea y Safo, lo que amplía las opiniones expuestas. Teófilo, nombre parlante, amigo de los dioses, mantiene la conversación con las intervenciones de Claudio y Fabio, más numerosas que las de las mujeres, que también participan (véase Saquero, 1996: 913).

Según plantea Crosas (véase 2003: 15), el diálogo se construye a partir de la descripción de imágenes alegóricas divinizadas, en lugar de los dioses tradicionales, como se podría pensar. Los interlocutores participan aportando los datos que conocen sobre la figura escogida. Crosas define la obra como un diálogo mitológico que trata de las noticias que

maneja Azpilcueta acerca de las divinidades paganas. Más que un compendio de discursos sometidos al ejemplo, el contenido se apoya en la iconografía, sin excluir interpretaciones morales y pautas de comportamiento de cuño estoico. Su objeto es el de entretener y aportar conocimientos que ayuden a comprender las Sagradas Escrituras. Como indica Juan de Azpilcueta, es “noticia de cosas tan curiosas que, aunque parecen profanas, es de grandísimo provecho el saberlas, para divertir con ingenios los ratos que quisieren descansar de otros estudios, y para entender muchos lugares de la Sagrada Escritura” (p. 35). Interesa destacar la intención de Azpilcueta, señalada en el primer diálogo, de evitar “prólixas alegorías de que son tan amigos los italianos y ni hazer largos en moralizar sus figuras” (p. 36). Brevedad y sencillez en las palabras, pues, son parte del estilo con el que se pretende tratar de debatir sobre las abstracciones de las figuras paganas.

La mención de Circe se halla en la parte introductoria o *preparatio*, que coincide con el primero de los diálogos (véase Saquero, 1996: 917). Tras determinar cuál fue el primer dios del que se hizo la primera estatua, continúan con la materia, con el sentido de “material”, es decir, cómo y con qué elementos los gentiles construían a sus dioses:

Teófilo            Aquellos hombres rústicos de la primera edad tuvieron por aposento y casa los troncos de las enzinas, donde se defendían de las inclemencias del cielo. Y en agradecimiento deste beneficio dieron en necesidad de hazerlas dioses y honrarlas como a tales. De cuya simpleza aprovechándose el Demonio les hablaba por ellas; cuyas respuestas llamaron oráculos. Por las cuales fue famoso aquel oráculo Dodoneo, que era bosque donde todas las enzinas hablaban. Ocasión del monstruoso jardín de Circe, que Homero celebra, y de la transformación de Polidoro en el puerto de Tracia, donde un arrayán habló a Eneas (como escribe Virgilio). (p. 43)

No está muy clara la relación que se pretende establecer entre Circe y el oráculo de Dodona, cuyas profecías son emitidas, en la versión de Azpilcueta, por el demonio. El citado jardín con encinas, el de la Circe homérica, tendría algún tipo de conexión con Dodona, a juicio de la información que manejaba Azpilcueta, de la que no da detalles. Sin embargo, el mito se cristianiza, pero dando cabida a su carácter demoníaco. Azpilcueta contamina el diálogo con la fuente homérica y con la epopeya latina

asimilando la materia pagana a la tradición cristiana. El tiempo mítico referido se remontaría a la Edad de Oro, cuando el ser humano se decía se alimentaba a base de bellotas. Más adelante, continúa su intervención:

Y, volviendo a los dioses de árboles, después que con mayor industria los hombres comenzaban a edificar pajizas chozas, pequeños cortijos y cortas aldeas, como no se podían traer sus dioses a casa, cortaban varas y teníanlas en la misma veneración que a los árboles de donde las cortaban. (p. 43)

En este pasaje no se menciona el nombre de Circe. Sin embargo, alude a una vara, que, por proximidad a la referencia al mito, pudiera Azpilcueta tener en mente y haber relacionado con Circe y con la rama de la misma encina. De las ramas, dice, derivan los cetros y con la madera los gentiles moldearían las primeras figuras, de las que se encarga de relacionar posteriormente.

El diálogo séptimo, dentro del contenido mismo del diálogo, avanza hasta la imagen de la Volv pia, que simboliza el deleite. Toma la palabra Teófilo, amigo de los dioses, e introduce esta figura remontándose a Jenofonte y a los *Dichos y hechos de Sócrates*, y antes en Hesíodo, *Clypeo Herculis*, donde se cuenta la leyenda del joven Hércules y la encrucijada. Al encontrarse en dos caminos vio a dos mujeres: una representaba la Virtud, vestida de forma honesta y sin adornos, invitándole a que escogiera el camino estrecho; la otra era el Deleite, que, engalanada y bien vestida, le persuadía con halagos por el camino ancho. Hércules escogió la más estrecha de las dos sendas, y venciendo muchos trabajos durante su vida ganó la inmortalidad de su nombre. A partir de este punto, Azpilcueta compara tres textos de la literatura en la que existen tres personajes femeninos que, a su juicio, son el denominador común y semejanza del Deleite de la tradición hercúlea:

Como también lo quedó cuando vido Dante en el *Purgatorio* (cant. 19) como él lo escribe en su *Comedia*, que así llama él en muchos lugares su obra. Que habiéndola pintado tuerta, coxa, manca, balbuciente y descolorida, desde poco a poco, trocando estas faltas e imperfecciones, parecía a los ojos que la miraban tan hermosa cuando la imaginaba su deseo amoroso. Que las que hubieren leído el *Orlando furioso*, la hermosura de la fea Alcina la noche que engañó a Ruggero

(cant. 7, oct. 11); y los que hubieren leído a Homero en lo que dize de Circe, dél y del Ariosto podrán imaginar cuál debía de parecer esta engañosa diosa cuando con sus halagos dixo Dante que le traía rendido. (p. 129)

Lo que comienza con la mera descripción figurativa deviene, casi, en un comentario de crítica literaria personal con el apoyo de autoridades y de títulos de libros. Según la versión de Azpilcueta, los tres personajes: Beatriz, que no menciona de forma explícita, Alcina y Circe, simbolizan la belleza y el engaño, siendo Circe anterior a todas ellas, de la que heredan rasgos comunes. Se trata del mismo personaje, pero con diferente ropaje. Interesa destacar, además, el interés del autor por indagar en argumentos literarios de influencia italiana como fuente intermedia para argumentar la solvencia de su postura sobre el asunto, en lugar de construir su discurso con la práctica medieval de listar una nómina abundante de autoridades como alarde de erudición.

Continúa su relato con la aportación de unos versos de Virgilio, de donde nace la misteriosa letra de Pitágoras “Y”, y lo referido a la bifurcación del camino en la vida, el bivium, tan celebrada por el autor latino: *Littera Pythagorae discrimine secta bicorni / Humanae vitae speciem praeferre videtur*. De manera que existe cierto trasfondo didáctico moral en el contenido dialógico, en el que Circe, con sus personajes homólogos, simboliza la elección errada en el camino de la vida.

#### **5.1.2.7. *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón**

Uno más de los diálogos con presencia de Circe, como alusión y como recreación del mito, es el contenido en *El Crotalón*, atribuido a Cristóbal de Villalón (véase Rallo, 1990: 108). Como veremos, en el texto confluyen diferentes tradiciones que van a respaldar al mito desde la alusión y desde la recreación. En el diálogo, Pitágoras, el filósofo, en forma de gallo, cuenta sus aventuras al zapatero Micilo, que hace de simple interlocutor, que escucha y acepta el discurso basado en las vidas continuadas y sus experiencias. A medida que avanza el coloquio, el gallo narra una a una las sucesivas reencarnaciones de Pitágoras. El anónimo autor aprovecha entonces para poner en evidencia las costumbres de la época mediante la sátira de vicios.

Hay que señalar, antes de comenzar con el análisis, que el diálogo *El Crotalón* recupera una larga tradición anterior en la que la sátira ha sido vehículo de denuncia de hábitos y de costumbre sociales. Podemos tratar de establecer una relación iniciada siglos atrás en Roma, con la Sátira II 5 de Horacio, que sitúa a Ulises homérico en el infierno cuando se encuentra con Tiresias. Horacio continúa el pasaje que tiene lugar en el inframundo de la *Odisea*, a donde lo había conducido Circe para que el ciego Tiresias adivinara su futuro. El poeta latino da su versión alterada por vía del humor y la sátira menipea, Horacio se sirve de Tiresias para predecir a Ulises una vida llena de padecimientos y de pobreza indigna, en lugar de anticipar la fama tan buscada por Ulises. El pasado memorable, según la versión de Horacio, sería recompensado con la servidumbre y la sumisión a un amo rico que le proporcionara una buena herencia. El prestigio de la castidad de la heroína es invertido por medio del humor, porque su esposa Penélope ofrecerá su compañía a cualquier viejo adinerado a cambio de riquezas. El mito griego, de acuerdo con la óptica de Horacio, denuncia la falsedad de algunas prácticas picarescas y engañosas de la sociedad urbana romana. Los versos de Horacio encuentran eco posterior en la prosa dialógica de Luciano, autor de *El sueño o el gallo*, cuya idea central es el desprecio a las riquezas y exaltación de la vida sencilla. La figura principal también es un gallo, que simboliza la reencarnación de Eurforbo y Pitágoras, quien alecciona con ideas morales al zapatero Micilo, personaje este que ya aparecía en *El tirano* o *La travesía* en el viaje al mundo de los muertos llevado por Caronte.

En este sentido, según Highet (véase 1996: 35), en la España del Renacimiento hubo varios seguidores de Luciano que escribieron sátiras en prosa. El erasmista Alfonso de Valdés (1490-1532) con su *Diálogo de Mercurio y Carón* y *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, y hacia 1535 los textos del *Crotalón* y el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, de Cristóbal de Villalón. Estas y otras sátiras desataron una fecunda corriente lucianesca que culminaría con el cervantino *Coloquio de los perros*, que se mezcla con la corriente picaresca. Por último, Argensola (1562-1631), traductor del *Diálogo de Mercurio y Virtud*, atribuido a Luciano, escribió *Demócrito*, *Menipo litigante* y *Dédalo*. La sátira coincide con el tono de denuncia de los veinte cantos del texto hispano. Cristóbal de Villalón informa de que va a imitar el diálogo llamado *Grilo* (véase Galindo, 105 ss.) de Plutarco, al inicio del Canto Segundo:

En el segundo canto que se sigue el auctor imita a Plutarco en un diálogo que hizo entre Ulixes y un griego llamado Grilo, el cual había Cyrçes convertido en puerco. En esto el auctor quiere dar a entender que cuando los hombres están ençenegados en los viçios y principalmente de la carne son muy peores que brutos, y aún hay muchas fieras que sin comparación los exceden en el uso de la virtud. (p. 106)

El texto renacentista se inspira, pues, en el diálogo de Plutarco, según dice el testimonio de *El Crotalón* (véase pp. 347-368), que está ambientado en el episodio homérico al que Plutarco dota de un trasfondo filosófico. El autor había amplificado en esta obra una parte del episodio odiseico que tiene lugar en la isla de Circe. Comienza *in media res* y se sitúa al final de la estancia de Ulises, cuando pide a la maga que los deje volver a Ítaca. Circe supervisa el diálogo iniciado con Ulises y cede la palabra a Grilo, que se erige en portavoz de la experiencia hipotética del modo de vida mejor y de la virtud de los animales, que es núcleo de la obra y de la defensa frente a Ulises (Ibídem: 347-349). El punto de vista transmigratorio es lugar privilegiado, pues aporta una doble perspectiva al que ha vivido antes entre los hombres, y ahora entre los animales, desde el otro lado, lo que es aprovechado por Plutarco para abordar temas y prestigiar la dignidad de los animales. Ulises pregunta a Circe si hay griegos entre los hombres que ha transformado. Rescatarlos aumentaría su gloria y su valor. A lo que la maga responde con burla a sus pretensiones de grandeza, lo que provoca el enojo de Ulises:

Otro nuevo brebaje de palabras, Circe, es este que estás revolviendo y mezclando; y desde luego me estás considerando, sin más, una fiera, si crees que me vas a convencer de que sea una desgracia dejar de ser un animal para convertirse en un ser humano. (p. 347)

La magia de la varita y la pócima varía por la persuasión de la palabra. Ulises muestra su escepticismo, lo que rebate posteriormente el Grilo. Para que el coloquio surta efecto Plutarco acrecienta los poderes de la maga, a la que dota de capacidad de raciocinio y de palabra, y que extiende al Grilo. Arremete contra Ulises para rebatir los postulados de su caudillo argumentando en su favor el respeto por vida animal. Defiende la capacidad de raciocinio de los animales, y también su superioridad frente a algunos aspectos de la condición humana, entre otros, la contención de la pasión y el deseo y la

universalización del valor, que es igual en cuestión de género entre hombres y mujeres. El aprecio a las mujeres es reiterativo en la obra de Plutarco, como ejemplo véase el *Erótico* o los *Preceptos matrimoniales*. La mujer comienza a verse beneficiada por una progresiva revalorización desde la época clásica y va ganando espacios libertad, hasta que en el período imperial romano cambia el estatus social de la mujer (véase Galindo, p. 106).

Pues bien, Cristóbal de Villalón, tal y como el propio autor informa, recupera el diálogo de Plutarco y el contexto transmigratorio como sustento narratológico, no ya en defensa de los animales, sino enfocado a la burla social, y lo actualiza al panorama de la sociedad hispana del siglo XVI. El gallo adopta un punto de vista favorecido por la distancia respecto de las experiencias vividas, pues se sirve de ambas naturalezas, ser humano y animal, a lo que se suma la sucesión paulatina de amos. La perspectiva ideológica es distinta del diálogo sofista, e inserta digresiones morales y mordaces que racionalizan el contenido.

El coloquio va desarrollando narraciones intercaladas a medida que se suman las intervenciones de Pitágoras. En una de las anécdotas, desde el canto V hasta el canto VII, Pitágoras refiere a la historia de un joven dedicado a las armas que llega a tierras de Navarra hacia 1522. La región peninsular es comparada con Tesalia, una zona tradicionalmente recordada por sus vínculos con la hechicería, atestiguado en la novela de Apuleyo. Se anticipa así al lector el ambiente sobrenatural que envuelve las aventuras del joven. El viajero tiene un encuentro con la bruja Saxe, habitante de Navarra, que es despreciada por el hijo de su rey. El despecho recibido por Saxe se convierte en necesidad de satisfacer su venganza en hombres de algo rango. Esta motivación desencadenada por la frustración del deseo insatisfecho descubre la personalidad de una mujer vengativa y lasciva. A la vez, es un rasgo misógino con el que se denuncia la moral de Saxe, que es el motivo del canto, anunciado antes en el argumento: “Y veráse también los hechizos, engaños y encantamientos de que las malas mugeres usan por gozar de sus lascivos deleites por satisfacer a sola su sensualidad” (p. 161).

El caballero navarro abandona sus obligaciones a cambio del amor embrujado de la maga, que se hace rodear de seductoras doncellas. Ella misma se disfraza de su tía y lo

conduce hasta un castillo maravilloso con murales proféticos de hazañas militares futuras. Saxe seduce al soldado, que finalmente se entrega a la maga. A continuación, se suceden escenas que dibujan el grado de ociosidad palaciega, de las que el gallo es narrador y testigo. La perspectiva resulta óptima para juzgar la vida insolente y de distracciones bajo la que se enmascaran los vicios reinantes de la corte. El escudero Palomades, convertido en la figura hechizada del arrayán, le advierte para que huya del encantamiento de la maga:

¿Qué es esto mi Palomedes?, ¿quién te encarceló ahí?” Respondiome: “Mira, señor, que esta tierra donde estás los árboles que ves todos son como yo. Tal costumbre tiene la señora que te tiene aquí, y todas las dueñas y damas que en su compañía están. Sabe que esta es una maga encantadora, treslado y trasumpto de Venus y otras rameraas famosas de la antigüedad, ni pienses que hobo otra Cyrçes, ni Morganda, ni Medea, porque a todas estas excede en laçivia y engaños que en el arte mágica se pueden saber. (p. 205)

Junto con Circe, se observa a Medea, habitual pareja mitológica, a la que Villalón agrega la maga Morgana, del ciclo artúrico. Palomedes ha sido convertido en árbol por otra de las magas de Saxe, al igual que hacen con todos los que allí se atreven pasar, así no son descubiertas después de disfrutar de ellos a su antojo. Hasta este punto, el argumento es proyección de la historia de Ulises y de Circe, incluso la transformación, aunque en este caso, por influencia italiana, la conversión sucede con la contribución del elemento vegetal.

En este sentido, Ana Vian realiza un estudio detallado sobre la materia en los *Disfraces de Ariosto* (1998) acerca de las similitudes y singularidades de la obra castellana con la italiana de Ariosto, el *Orlando furioso*, obra que Villalón no menciona como fuente. En cambio, sí refiere a la parábola bíblica del hijo pródigo del evangelio de Lucas para el argumento. La revelación sobre la vejez y el engaño de Saxe son ingredientes compartidos con Alcina. Saxe se convierte en doncella para gozar de la juventud del caballero, pero es una vieja transformada que oculta la huella del paso del tiempo. El engaño de las apariencias es motivo de magia, que enriquece el ambiente fabuloso de Ariosto. Para Villalón es excusa para criticar las costumbres de la época. Lo mismo ocurre con la larga enumeración de árboles transformados en el bosque encantado



italiano, transformado por el autor hispano en una lista de representantes de linajes españoles de casas ilustres convertidos en bosque que no recuperan su forma, y que apunta a la ideología contra el régimen señorial (véase Vian, 1998: 38-39).

El poder de mutación de Circe-Saxe es sobre sí misma. Se trata de un personaje que representa la sensualidad, que le procura el dominio suficiente para rebajar al hombre al nivel irracional de obediencia a los instintos. Finalmente, vence el lado racional, gracias al aviso del escudero del caballero navarro. Consigue escapar del palacio de la maga, aunque el mundo palaciego de Saxe permanece hechizado en el ocio y la lascivia. Saxe recibe la contaminación del mito de Circe. Se da una relación erótica bajo los efectos de la magia en la que sucumbe el caballero, que es raptado por la maga durante un tiempo prolongado. También está presente el motivo de la transformación, en la que se observan la influencia del folclore italiano. En general, el episodio de la bruja Saxe, heredera de Circe, tiene como trasfondo la intención de denunciar conductas reprobables coetáneas al autor.

El enfoque transmigratorio aporta el contraste de situaciones contadas desde la subjetividad, de las que se extrae un panorama amplio de comportamiento humano contemporáneo y de los males aquejados en la sociedad. Subyace el modelo de la novela picaresca y el viaje, en el que el pícaro cambia de oficio y de amo a lo largo de su vida. Se da una transformación de forma y también en la manera de entender la realidad exterior. El viaje apuleyano de Lucio es partícipe de esta asociación de motivos confluyentes en el recorrido vital del asno. Mantiene el mismo tono de denuncia el diálogo renacentista de López de Yanguas, un autor humanista que dedicó su obra en gran parte a la actividad dramática, aunque elaboró trabajos de carácter no dramático con un propósito didáctico. En algunas de sus obras, dice recoger las doctrinas de pensadores de la antigüedad clásica como Aristóteles o Plutarco. Entre sus composiciones destaca el *Diálogo del mosquito*, de corte lucianesco, en el que un mosquito dialoga con el poeta y le hace ver la miseria de la condición humana frente a las atenciones.

Como se ha comprobado en esta muestra de textos dialógicos, el mito de Circe conserva el interés del humanista del Renacimiento. Interviene en los textos con la función ejemplar de conducta práctica para la vida aplicado a diferentes contextos sociales de la

época. La diversidad temática que acoge el género se abre a la interpretación del mito. Luis Vives recurre al mito cuando la didáctica del diálogo se orienta a la pedagogía. La formación de la mujer y la enseñanza de la lengua latina resultan espacios idóneos para el recurso ejemplar, de procedencia clásica y medieval, aunque alumbra preocupaciones más actuales. Pedro de Luján también emplea el mismo recurso, pero subvierte el motivo tradicional metamórfico enfocado al buen fin del matrimonio; las jóvenes esposas tratan así de limar los hábitos del marido. Por otro lado, Circe, a medida que se construye el diálogo, como el de Azpilcueta, es objeto de análisis y comentarios basados en obras de la literatura, lo que pudieran calificarse de diálogos metaliterarios. Los textos y los autores son poso de credibilidad y verosimilitud, como se ha visto en Torquemada o Azpilcueta. La conversación en torno al mito satisface el interés popular por temas vinculados a la brujería de cultura libresca. La percepción de Circe en este ámbito apenas varía, conserva la imagen extendida de una figura diabólica. Es motivo también de imitación y de recreación dada su permeabilidad narrativa como en el caso de Saxe, que configura sus rasgos prosopopéyicos en contaminación con la bruja clásica. El mito de Circe, pues, se abre a la heterogeneidad y a la diversidad social del público más amplio interesado por la mitología, a diferencia del recogimiento monástico medieval o la corte, como espacios de erudición.

### **5.1.3. Proyección de Circe en las novelas de caballerías**

El mito de Circe es objeto de inspiración y de recreación para los autores de las novelas caballerescas. El universo mítico fabuloso y de fantasía de donde procede encajaba a la perfección con la imaginación desplegada en estas narraciones. Los dioses míticos, los héroes y sus ciclos legendarios, gigantes, ninfas y magas comparten ficción con caballeros en busca de hazañas que encumbren su leyenda. La influencia de estas novelas concurre también con algunos autores de comedias, como se tratará adelante, que seducidos por las empresas de los caballeros escenifican sus hechos en las tablas de los espacios teatrales. La producción de textos mitológicos, traducciones y mitografías, fue aumentando de forma significativa. Los autores acudieron a estas fuentes intermedias para documentarse e inspirarse en sus versiones. La historiografía alfonsí y el ciclo troyano aportaron fábulas al panorama literario, donde encuentran un buen número de propuestas que los escritores acomodan a sus intereses narrativos particulares. En general, las líneas argumentativas se ajustan más a la interpretación

evemerista. La falta de exégesis alegórica y de moralizaciones es práctica habitual en estas narraciones, en las que prima el divertimento para los momentos de ocio, tal y como hacen ver, en algunos casos, en los mismos prolegómenos o en contexto narrativo.

En términos generales, de acuerdo con Viñas (véase 1993: 30, 36-38) en los textos de caballerías el héroe caballeresco funciona casi siempre como encarnación simbólica del bien y como vencedor del mal, simbolizado esto último en sus antagonistas malvados con planteamientos narrativos que se realizan sin excesivo maniqueísmo, pero con cierto carácter universal. La fidelidad a los códigos amorosos y caballerescos con sus protocolos impone episodios de amor y odio, de galantería y belicismo, integrando a estos relatos componentes asimilados de diversas leyendas y mitos, casi siempre acomodados a los valores cristianos hasta el punto de que algunos de sus héroes se ofrecen como modelo de virtud. Por otro lado, la carencia de pretensiones y de verosimilitud en las novelas caballerescas da cabida a sorprendentes maravillas fantásticas en forma de encantamientos, filtros, hechizos y poderes mágicos. Los escenarios y ambientes se sitúan en topografías alejadas y exóticas, maravillosas, terroríficas en su extrañeza, alternando espacios al aire libre con los cortesanos o palaciegos cerrados. Una de las costumbres caballerescas, una vez investido caballero, es la participación en justas y torneos con la intervención de paladines, presididas por reyes o grandes señores y ricamente ornamentadas. Lo esencial en muchos casos para el caballero era el restablecimiento del orden y de la justicia, independientemente del espacio encantado donde tuviera lugar el acontecimiento. El *leit-motif* del viaje durante el cual transcurren hazañas sucesivas, dentro del cual se incluye el recuento de la travesía de regreso al punto de partida, es el componente estructurador cíclico en el recorrido del caballero.

En este apartado, trataremos de examinar el alcance del mito de Circe en el género caballeresco, ya sea como alusión o como recreación. Aunque no se mencione explícitamente su nombre, se detectan correspondencias en la caracterización de personaje y en las secuencias argumentales. El enamoramiento y la seducción, la retención del héroe caballero, y en ocasiones, la transformación son los motivos principales sobre los que se articula el mito en este género, que trataremos en las

siguientes novelas donde se explota el potencial narrativo de Circe, que ya se anunciaba con anterioridad en el ciclo troyano.

#### **5.1.3.1. *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo**

La estudiosa Marín Pina (véase pp. 75-76), especialista en el género de novela de caballerías, establece una primera relación de Circe con las obras importantes *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo, que son textos, a su vez, relacionados entre sí por historias comunes. El *Amadís* es el primero en recibir la herencia clásica y de adaptar el mito. Sin embargo, se observa la huella de Circe en *Las sergas*, a partir de cuya pista es posible obtener un mayor número de detalles que advierten del trasfondo épico mítico. A ello se suma la sugerencia expuesta por Alonso de Proaza en las coplas al lector, incluidas al final del *Amadís*, que rememoran la mezcolanza de los mitos y los personajes de caballerías, con la Antigüedad clásica. En la entrada al capítulo CX se describe la pelea entre las dos magas Urganda y Melía, hechiceras amadisianas, que resuelve Esplandián con su espada mágica, que es la misma conseguida en la aventura del episodio de la Peña de la Doncella Encantada:

De la graciosa y cruda pelea  
que ambas las magas a manos hazían,  
donde las uñas por armas suplían,  
cuando Medea topó con Medea;  
e aunque la una sus artes rodea,  
recibe con ellas ravisos dolores,  
e cessan sus artes con artes mayores  
hasta que llega la espada circea. (p. 588)

El epíteto “circea” referido a la espada da lugar al seguimiento del episodio anterior, cuando Esplandián obtiene la espada en la Peña. A la espada se remite después, en el inicio del capítulo CLXXX, como “espada circea, de rico valor” (p. 804), cuando la Doncella surge desnuda en una roca sobre el mar y la recupera. El objeto mágico lo había obtenido el caballero anteriormente (véase caps. LXXXVIII y XC) en un nuevo lance en el que, después de sufrir una aparatoso tormenta, consigue llegar a una isla,

donde se halla un monte al que ascienden. Atraviesan un lugar con fuentes, estanques y serpientes hasta llegar al palacio de la Doncella Encantada y a su cámara llena de riquezas. El adjetivo “circea” remite por extensión metonímica a Circe. La mención de Medea, junto al epíteto aludido, es prueba de la presencia implícita del mito, proyectado en la novela; además, las magas clásicas acostumbran a ir emparejadas en multitud de textos, como por ejemplo los vistos en el ciclo troyano. Se trata de un episodio complejo, de trasfondo folclórico, con encantamientos e imágenes eróticas, aunque se descarta la alusión al suceso de la metamorfosis animal. La convocatoria de estos ingredientes conduce a la caracterización de la Doncella Encantadora, que puede bien incluirse entre las herederas homéricas, como la Circe del ciclo troyano (véase Marín, 2006: 76).

La leyenda troyana proporcionó materiales que contribuyeron a la configuración artística del *Amadís*. La edición de Cacho Blecua (véase p. 38) establece paralelismos entre los episodios amadisianos y los de la guerra de Troya procedentes del *Roman de Troie*, como intertexto, y de sus versiones hispanas, lo que es reflejo de un procedimiento bastante utilizado en el que se compara con la Antigüedad clásica para prestigiar la materia caballeresca. Este recurso literario ocurre en el capítulo CXXX (véase pp. 1692-1728), relacionado con la Peña de la Doncella Encantada. El relato de la doncella es introducido en la narración principal. A oídos de Amadís llegan los sucesos relativos al origen de la peña en la que vivía una señora con habilidades especiales: “la cual mucho trabajó de saber las artes mágicas y nigromancia, y aprendiólas de tal manera, que todas las cosas que a la voluntad le venían acabava. Y el tiempo que vivió allí fizo su morada, la cual tenía la más fermosa y rica que nunca se vio” (p. 1695). Los barcos que por allí pasan son retenidos:

Y por ninguna guisa de allí se podían partir si la donzella no diesse a ello lugar desatando aquellos encantamientos con que ligadas y apremiadas estaban, y dellas tomava lo que le plazía; y si en las fustas venían cavalleros, teníalos todo el tiempo que le agradava, y fazíalos combatir unos con otros hasta que se vencían y ahun matavan, que no havía[n] poder de hacer otra cosa, y de aquello tomava ella mucho placer. (p. 1696)

El carácter caprichoso de la doncella goza del espectáculo cortesano de las justas caballerescas que culminan con la muerte de los contendientes. La celebración de los torneos es capricho de la voluble doncella, así como espacio propicio para la manipulación de caballeros. Sin embargo, el tono fabulístico del final: “pero como sea cosa muy cierta los que engañan ser engañados (...) cayendo en los mismos lazos que a los otros armaron” (p. 1696), recuerda el motivo popular del burlador burlado, lo que es señal y anticipo del desenlace. La Doncella, proyección de mito pagano, “creyendo penetrar con su gran saber los grandes secretos de Dios” (p. 1696), recibirá el mismo sufrimiento por pretender alzarse sobre la sabiduría cristiana, de manera que las acciones del caballero tendrán una justificación ideológica.

La dama se enamora del extranjero de procedencia griega, de Creta. Se informa, además, de que la dama, es en realidad una anciana perteneciente al linaje prestigioso de Argos en Grecia, hija del gran sabio Finetor, del que consigue aprender sus artes con las que encanta la isla, por completo, no solo a los caballeros, sino el espacio que habitan. El caballero consigue resarcirse, saquea la isla y burla a la doncella. El desarrollo argumental concuerda con la versión de la traducción del *roman* francés de Alfonso XI. En la novela, el caballero acaba con ella de forma brutal arrojándola por la peña. El episodio queda abierto al caballero que sea capaz de extraer la espada circea, lo que se reserva para la continuación de la saga de Esplandián en las *Sergas*.

Rodriguez de Montalvo recoge la herencia cronística troyana en la que las aventuras son relatos ya independientes. El relato inserto en la estructura más amplia de la novela responde al esquema de maga del tipo de Circe, en contaminación con Alcina de Ariosto, que seduce, retiene y manipula, y de la que se hace necesario desembarazarse. Lograr vencer a la maga y huir a salvo del espacio encantado se convierte en una conquista que se suma a las hazañas del caballero con las que engrandece la reputación de su nombre.

#### **5.1.3.2. *Palmerín de Oliva* de Francisco Vázquez**

El *Palmerín de Oliva* fue publicado por primera vez en 1511, y es el primero de la serie de los Palmerines. Narra las aventuras de Palmerín, que procede de una familia de alto rango, fruto de una relación extramatrimonial. Palmerín se cría entre palmas y olivas, en

la montaña de Oliva, de donde recibe el nombre. De su educación se encarga un humilde colmenero, que supervisa la ceremonia de investidura, tras lo cual es armado caballero y se da inicio su andadura. Una de las muchas aventuras que acomete Palmerín ocurre después de haber navegado las costas del reino de Inglaterra. El mar se embravece y se produce una tormenta que obliga a fondear la nave en una isla para aprovisionarse de caza. Palmerín se aleja, y en este intervalo de tiempo llegan los turcos y raptan a Trineo y Agriola, dos miembros de la expedición. La nave que lleva a Trineo llega a una isla de Persia que se llama Malfado, regentada por Malfada, personaje del que se nos informa lo siguiente:

Y esta era la más sabia para fazer mal que avía en el mundo; aunque venía de linage de christianos no guardava su ley mas todas las sus obras era malas. Ella nunca fue casada; por esto encantó aquella ysla de tal manera que ningún hombre ni muger en ella entrava que no se tornavan bestias o canes e si algún caballero allí entrava de quien ella se pagava, llevávalo a un castillo adonde ella fazía su morada, e tenía lo consigo fasta qu'ella se enojava e después echávalo en la ysla e tomava otro, qual a ella le agradava. De manera que jamás allí entró hombre que de allí saliesse ni nao que d'ella no fuesse robada. (pp. 159-160)

El nombre de la dueña, Malfado, es ya indicio anticipatorio de su condición maléfica. El espacio, que es la isla situada en el reino de Persia, y el nombre de la maga son señas comunes de identidad. Tanto el personaje como el lugar en el que habita son instrumentos literarios que se despliegan a lo largo de la novela. Malfado había sido cristiana antes que maga. Sin embargo, la causa del encantamiento de la isla es la de haberse mantenido ajena al matrimonio. En venganza, hechiza y transforma en animal a todo aquel, ya sea hombre o mujer, que alcanza sus dominios. A los hombres, además, los retiene en un castillo a su antojo hasta que decide lo contrario, con independencia de si son turcos o cristianos: “así turcos como cristianos; e como fueron en la ysla tornáronse todos canes e otros ciervos y otros de otras maneras. Y ella fizo sacar todas las riquezas de la nao y llevarlo a su castillo, e luego la nao se hundió” (p. 160). Malfado parece transformar a Trineo en perro, aunque la magia afecta a todos aquellos que lo miran y creen ver en él a un perro, cuando en realidad es el caballero Trineo que carece de la posibilidad de hablar:

E sabed que aunqu'ellos parecían así a los que los miravan, ellos no eran bestias, que no podían dexar la forma de hombres, que bien conocían y entendían qualquiera cosa, salvo que no podían hablar. (p. 160)

Se trata de una forma doble de encantamiento, en la que unos miran y creen ver, y los otros no pueden hablar. Palmerín, en este punto de la novela, aún no se ha enfrentado a la magia de Malfado. Las aventuras que jalonan la novela lo conducen a tierra de moros. De nuevo una tormenta irrumpe en la trama caballeresca para dividir a la expedición, lo que provoca la separación de Palmerín. La fortuna es, en este caso, lo que aleja a Palmerín de sus compañeros de viaje y de su amada Polinarda. No es Malfada-Circe quien lo retiene, sino el sultán en su palacio y los encantos de la infanta mora Zerfira. Después de liberarse de los vicios y las falsas riquezas, vuelve al rescate a la isla Malfado, donde toda la expedición es hechizada. Agriola y Laurena son convertidas en ciervos y el resto de los caballeros en canes. Excepto Palmerín que, gracias a la virtud recibida por el hada en la montaña Artifaria, se libra del hechizo. Los servidores de Malfado saquean las naves en las que ha venido Palmerín. En su encuentro, la maga explica por qué convierte a los que llegan hasta ella:

E sabed que yo soy señora d'esta ysla e tengo fecho tal encantamiento que si alguno en ella m'entrare sin mi voluntad que se tornen tales como vuestros compañeros. E tened por cierto que jamás de aquí saldrán mas aquí morirán fechos bestias. E no me pesa sino porque de vos no me puedo vengar. (p. 269)

La estudio introductorio de Marín (véase p. XXIX) pone en relación la actuación de Malfado con el episodio de Circe de la tradición clásica y de sus herederas hechiceras de *El asno de oro*: Meroe y Pánfila; pues la conversión en ciervos ocurre a los que se atreven a cruzar el límite de lo prohibido. La transformación de Lucio en asno rememora a su vez el cambio de forma animal y la peregrinación ulterior. La traducción española de Diego López de Cortegana (Sevilla 1513), según Marín, ayudó a revitalizar esta tradición. A la metamorfosis se suma la presencia del arco, en recuerdo lejano del mito de Diana y Acteón. En este caso los perros no devoran al cazador, sino que son objeto de hechizo y de situaciones sorprendentes que derivan en escenas cómicas.

Palmerín-Ulises pide a Malfado que los devuelva a su forma humana. Ante la negativa,



decide romperle la cabeza y acabar con ella en un final atroz. Después se encuentra con el caballero Diardo, a quien la maga había retenido hechizado durante un año. Palmerín encuentra a Trineo con la infanta Zerfira, que le cuenta cómo encontró al perro en la isla encantada. Le comunica que solamente otro mago, Muça Belín, es capaz de resolver la situación. Hasta que esto ocurre, vemos a Trineo, caballero-perro, combatir en escenas cómicas rocambolescas de mucho movimiento y espectáculo, como ir subido encima del caballo, “que por fuerça lo uvieron de llevar consigo encima de un rocín” (p. 282), y a lomos del caballo mientras lucha Palmerín “tomó su caballo por la rienda en la boca y túvolo así quedo” (p. 290). Belín los envía al castillo encantado de los Diez Padrones, donde se halla la sepultura de la señora del castillo que yace con un libro y con una llave. La llave lo conduce a una torre sin fondo que ha de cruzar, tras lo cual alcanza una figura de cobre con un cuerno de marfil, un libro y un arco armado con una flecha. Palmerín consigue evitar la flecha, con el cuerno convoca a todas las fieras y con la lectura de un pasaje preciso del libro desencanta a sus compañeros. De este modo tan trepidante y fabuloso, y con multitud de elementos populares, se pone fin al episodio en la isla.

El éxito de esta novela llegó a manos del dramaturgo Pérez de Montalbán, que se inspiró en este primer libro para componer su comedia *Palmerín de Oliva*, o *La encantadora Lucelinda*, aparecida como *Parte XLIII de Comedias de diferentes autores* (Zaragoza 1650), lo que supone una muestra del trasvase entre géneros del material novelesco al teatro (véase Marín, 2004: XXXI). Observamos, además, cómo rasgos de la Circe homérica se acomodan en el personaje de Malfada, especialmente lo relativo a la magia, dentro de lo cual las transformaciones adquieren un carácter de entretenimiento, y al elemento erótico, con el intento de retención temporal del caballero, aunque el final de la hechicera destaca en la versión caballeresca por la violencia empleada para acabar con su vida.

### **5.1.3.3. *Floriseo* de Fernando Bernal**

Los libros de caballerías proliferan a lo largo del siglo XVI, participa del gusto por estas novelas la obra de Fernando Bernal, que cuenta los lances del caballero Floriseo en la aventura titulada con su nombre, *Floriseo* (1516). Se hace llamar Caballero del Desierto por el lugar donde ocupa sus primeros años de vida, aunque, en realidad, como ocurre

con Palmerín, es hijo de nobles, en este caso de los duques de Aquilonia. Después de cumplir su deseo de concebir un varón, los duques, en agradecimiento a Dios por ello, deciden peregrinar a Tierra Santa y a Roma. Viajan ocultando la identidad de su nobleza, sufren una tormenta y llegan a una isla deshabitada, la isla de la Perla, donde Floriseo, producto de las circunstancias, es abandonado a su suerte. Durante su niñez recibe formación cristiana y la enseñanza del ermitaño Gracián. Una vez es nombrado caballero, Floriseo comienza su singladura hasta la isla de Comodia, que alcanza con un barco cubierto de ramas de laurel, roble y palma, del que se desprende una música y canto y surge una doncella tocando un laúd. Sabemos que se trata de una doncella de “una dueña cristiana cuyo nombre es Laciva, que es la reina de la Ínsola Deleitosa.” La joven solicita sus servicios como caballero para que se enfrente a otro caballero, motivada por la fama y la virtud de Floriseo que ha llegado hasta sus oídos. Floriseo se niega por tener la misión del emperador de ir a Constantinopla. Pero la doncella tañe su laúd y consigue hechizar a sus hombres, que entran en un estado de letargo. Floriseo es incapaz de hacer frente al hechizo, porque no está en su poder la espada virtuosa. Después, la dueña de la isla aplica un ungüento que posee la propiedad de hacerle olvidar los recuerdos y la memoria de cosas pasadas.

Una vez en la isla, el narrador nos pone al día de los antecedentes de esta maga con el nombre de Laciva y la causa verdadera de querer ajustar cuentas con Floriseo, que no es otro que la venganza por la muerte de su padre a manos de Floriseo. El móvil de la actuación de Laciva es puramente familiar, no interviene ninguna otra relación erótica anterior de la que se pudiera sospechar el sentimiento de despecho, como era recurso frecuente para instigar las acciones de la maga. Es hija de Paremón, señor de la Ínsola del Sol, en la India Menor, donde nace el Sol. La cuestión de linaje es afín a la ascendencia solar de Circe, aunque, en este caso, existen otras inspiraciones geográficas que nos llevan a algún lugar del mapa asiático. Floriseo no solo es hechizado, sino que, además, Laciva es capaz de apoderarse de él y de su memoria; la ausencia del recuerdo de las acciones virtuosas, que respaldan la actuación del caballero, se desvanece, lo que facilita la caída en las tentaciones a las que lo somete Laciva. Doce caballeros de diferentes ínsulas van al rescate de Floriseo y cuando llegan a la isla son metamorfoseados en animales. Filoto, uno de los caballeros, es convertido en caballo, y los demás en diferentes bestias:

E como la reina lo supiese, hazíalos entrar en el castillo e, como eran dentro, usando de sus artes tornávalos de diversas figuras, de suerte que tornó a Ricardo en puerco monteses, e a los otros cavalleros trasfigurolos en formas de perros, así como eran canes e sabuesos e lebreles. (p. 276)

Comienza, entonces, una escena festiva y cómica, en la que Laciva organiza una montería en la que Floriseo, a lomos de su compañero Filoto, convertido en caballo, va dando caza a sus otros amigos caballeros transformados en animales. Después, llega el duque Pirineo que, sin saberlo, lucha contra su hijo. Lacivia vuela por los aires en un carro con doce caballos blancos, los cuales eran los doce caballeros. Solo el duque los reconoce, porque no se ha desprendido de las armas virtuosas. Tras recuperar la espada virtuosa, Floriseo recupera la memoria perdida durante un año. Laciva desencanta al resto de caballeros, tras lo cual la despedida se celebra con un festín en el que la reina convierte a Cardín en mona cuando se sube a una higuera, que en realidad es otro de sus caballeros. La metamorfosis vegetal toca las novelas de caballerías hispanas. El abrazo del simio deshace la ilusión y convierte al vegetal de nuevo en humano, lo mismo ocurre con otros árboles, laureles y arrayanes, cuando los toca con su espada. El motivo popular es materia del gusto de autores, que lo ajustan a las necesidades del género y a sus intereses creativos. En el episodio de Laciva, Fernando Bernal crea una escena de divertimento cortesano mezclando metamorfosis vegetal y animal con lo que consigue un efecto, podría calificarse de escénico y teatral, lleno de cromatismo que ocupa el espacio narrativo del que participa la fantasía lectora. Laciva-Circe sabe que su amor carece de futuro porque Floriseo está comprometido con la reina de Bohemia. Es entonces cuando decide escribir una carta a la reina explicando y justificando los motivos de su liberación:

E por quitarte d'esta duda te quiero hablar a la clara la causa de soltarlo, la cual fue por perder el temor de pensar que algún tiempo, pues no era mío, le avía de perder. E como en este pensamiento usé más de la razón que de la voluntad –lo que pocas vezes hace quien ama-, y determiné apartarme de querer tener amor con quien pensaba por tiempo no tenerlo e con quien por amorosa manera no avía ganado. E sin esto me ayudó a dexarlo ver que yo podría ser dicha amiga de quien tú te llamarías muger, lo cual me dava no poca pasión. (...) quedó vencida mi razón e ciego mi entendimiento. (p. 287)

La carta escrita por la amante dirigida a la esposa es un hecho que resulta novedoso. Fernando Bernal permite que sea Laciva, en primera persona, la que explique sus razones por las que decide romper con la relación extraconyugal. La recepción de la carta es bien acogida por la reina, que decide responder y aceptar la petición de Laciva. La comunicación de las damas deja en un segundo plano la actuación del caballero Floriseo, cuyo protagonismo es subordinado a la acción de las mujeres, que en lugar de ser objeto de atención reciben la consideración de ser sujetos de acción dentro de la temática amorosa. La relevancia del papel femenino hubo de suponer un aliciente para la incorporación de la mujer en la lectura asidua de estas novelas, incluso, veremos este interés en la escritora Beatriz Bernal. La saga del Floriseo tiene su continuación en el *Reimundo de Grecia*, aparecido en 1524. El libro de caballerías sigue los patrones del antecesor y la acción gira en torno al hijo, reapareciendo varios de los personajes, como el de la misma Laciva.

#### **5.1.3.4. *Baldo***

El siguiente libro de caballerías del que nos ocupamos lleva el nombre de *Baldo* (1542). En la portada el autor informa de que el *Baldo* es la traducción de un escritor ficticio, del mago Palagrio que, al parecer es cronista del emperador Baldo, un procedimiento de constitución textual característico de la literatura caballeresca (véase Gernert, 2002: XIX). La alusión al mito de Circe se observa ya desde el mismo prólogo de forma implícita, en el que el autor aclara lo siguiente en cuanto a su modo de entender la ficción: “Assí que, dejando las comedias, vengo a las fábulas, las cuales claro está que muy poco daño trae porque ya se nombran por cosas falsas y la cosa clara no engaña.” (p. 5). El tratamiento del mito se sitúa dentro del marco de las fábulas, que daría comienzo en la épica Homero y, además, tienen un claro contenido didáctico: “ya que leemos las fábulas, avemos de sacar provecho d’ellas; o cómo se las han de apropiar los maestros a sus discípulos porque, si de otra manera lo hiziessen, en balde se les leían fábulas” (p. 5). La versión de Circe se ocupa de la magia de la metamorfosis, a partir de lo cual el autor elabora una lectura alegórico-moral que se ciñe a la tradicional imperante. Los hombres que ceden ante sus deseos son convertidos en animales, a excepción de Ulises:

Circe, convertidora de hombres en brutos animales, enseña los hombres solamente en la forma y humana voz ser presto convertidos en los torpes desseos a que su voluntad y inclinación atrae no les contradiziendo semejándose cada uno a la forma que ama: como los libidinosos en ossos, los soñolientos en puercos, los tragones en lobos, los feroces sin saber en leones y assí los otros. Pero Ulixis, que es el que tiene razón o buen varón –de que cuenta Vergilio ser uno solo-, quédasse <se este, aunque ande entre los vicios, resistiendo a la bruta sensualidad. (p. 6)

Continúa, el anónimo autor, aduciendo los ingredientes de los que se sirve para elaborar su relato. A la ejemplaridad de Ulises, añade otros “exemplos”, ilustrados por “varones sapientísimos”, que van a ser espejo de comportamiento para los lectores de su libro. A ello se suma la mención de autores grecolatinos con el objeto de lograr aumentar la credibilidad y el prestigio de los relatos. El final de cada aventura culmina con el suplemento adicional de una explicación moral. El poso de la Antigüedad clásica será recurso para la modelación de personajes, como ocurrirá con las magas femeninas Muselina o Culfora, que veremos a continuación.

La maga Muselina interviene en el capítulo XXIII por vez primera. Se trata de una bruja con ascendencia francesa, cuya tía se llama Falerina. Comparte la isla con otro amigo que practica el mismo arte de la magia, Gilbeco. La isla es, en realidad, una ballena móvil gigante, habitada por fieras, monstruos y el centauro Bimazo:

Esta Muselina era muger muy luxuriosa; componíase muy superfluamente y poníase a las vezes a la playa, otras vezes a una fuente, donde, ayudada por los monstruos, prendía todos los navegantes y, si no cumplían su voluntad, metíalos en unas hondas cuevas que tenía, y assí tenía muchos. A los que le obedescían, después de aver cumplido su voluntad, despeñávalos. (p. 85)

Muselina es una mujer caracterizada por su lujuria, que apresa a su voluntad a navegantes que merodean su isla. Utiliza a los hombres a su antojo, los retiene cautivos y después se deshace de ellos a su capricho. El encuentro con Falqueto ocurre de camino a la playa, después de haber salido de caza:

Trúxole Muselina muchos manjares, lavándole primero la cara con una agua muy clara, hecha de yerbas que dan sueño, donde a la hora Falqueto, en aviendo comido, cayó en aquel suelo sin sentido. (p. 86)

Se añade a las hierbas el agua como elemento de maravillo que produce sueño. Tiene propiedades especiales que adormecen, con la consiguiente pérdida de la voluntad. Junto con Muselina también detectamos la huella de Circe en otro de los personajes femeninos vinculados a la magia. Se trata de Culfora, hija de Perséfora, que domina la montaña Sulfúrea, generada por el azufre de la naturaleza. Habita en el reino de Plutón en una cueva profunda en donde nace el Nilo. Dentro de la cueva se halla el palacio de Culfora, en cuyo huerto tiene lugar la escena con los caballeros y la transformación en animales:

Como los compañeros anduviesen por los palacios, hallaron uno de oro puro y entraron más adentro, adonde estava un huerto, adonde se estava bañando Culfora con sus doncellas, las cuales, como vieron a los cavalleros, tapando a su señora, echávanles agua en la cara, y Culfora, diciendo ciertas palabras y mojándoles las caras; y en aquel punto fueron tornados Lirón en lobo, Malfato en ciervo, Malaespina en puerco espín, Bocalo en asno. (p. 107)

Los caballeros cruzan el espacio limítrofe de la reina, que es sorprendida en el momento de tomar un baño con sus doncellas. La curiosidad provoca la reacción de Culfora, que los transforma en animales de forma inmediata, como ocurre en el mito de Circe; además, evoca el recuerdo del mito de Acteón y Diana. Los sirvientes de la maga conducen a Baldo hasta ella, que se engalana para la ocasión. A su llegada está sentada en un trono sobre un carro con ruedas de oro tirado por leones y tigres. Se vale de su belleza para atrapar los caballeros a su antojo: “Todo esto avía Culfora pensándolos enlazar con su hermosura” (p. 108). Baldo solicita que les devuelva a sus compañeros la forma humana, todo ello en mitad de un sacrificio a Apolo. Baldo mata a los sacerdotes y Culfora se quita la vida con una espada dando el alma a Lucifer.

Tras este episodio, Baldo y sus caballeros continúan su viaje, que toma la forma de una bajada al infierno, una catábasis caballeresca en la que van surgiendo elementos de la mitología clásica, como el barquero Caronte o el Can Cervero, al que cortan las dos

cabezas. Allí ven a muchas otras figuras paganas convertidas, en su mayoría, en piedra: “Aquí fue vista Scila que se tornó en roca por el odio que Circes tenía con ella, y sus ingles en perros ladrones que es un peligro mayor que está frontero de Caribdis. También vieron la nave de Ulixes vuelta en roca.” (p. 115), a los que se suman “los compañeros de Ulixes bueltos en puercos” (p. 117).

Existen elementos reconocibles de Circe, aunque, en lugar de ser recogidos y adaptados en un solo personaje se desgranar para formar parte de la caracterización de otros, de forma que se van desdibujando. En el caso de Muselina, el elemento erótico resalta por encima de la magia de la transformación, que es, por otro lado, lo que identifica a Culfora. Así como los componentes de Circe se disgregan, de igual modo los sucesos son episodios independientes: el encuentro con los caballeros, la transformación y la bajada al infierno se distribuyen en la trama caballeresca enriqueciendo momentos distintos de la novela.

#### **5.1.3.5. *Don Cristalián de España de Beatriz Bernal del Castillo***

El siguiente de los personajes a comentar heredero de Circe se debe a la labor creadora de Beatriz Bernal y está incluido en su obra *Don Cristalián de España* (1584). Se trata de la primera mujer autora española conocida que llegó a imprimir un libro de caballerías (véase Gagliardi, 2010). El dato consta en la petición al rey de una segunda impresión por parte de Juana de Gatos, la hija de Beatriz, fechada en 1584. La autora conoce obras clásicas en las que pudo bien inspirarse para crear su ficción, además de las novelas de caballerías hispanas, tal y como ella misma desvela en el “Proemio” dirigido al rey:

Porque bien mirado es tan alto vuestro merecimiento, que si la famosa *Yliada* del Griego, y la capacidad del Mantuano, y la subtil imaginación de Ouidio, y la apasionada *Pharsalia* del Lucano, en estos tiempo se compusieran y acabaran, a vuestra serenísima persona se offrecieran: quanto más vna tan misérrima obra como esta, que del más flaco lector no se halla digna. (p. 1)

A continuación, Beatriz cuenta los antecedentes del hallazgo de un libro en las proximidades de un sepulcro, escrito en una lengua desconocida que consigue traducir.

El recurso del libro hallado en un lugar recóndito había sido utilizado anteriormente en otra novela de caballerías, las *Sergas de Esplandián*. De este modo Beatriz Bernal da comienzo su ficción caballeresca. De forma apresurada y en pocas líneas, se informa de los ascendientes del caballero protagonista de la novela, Lindedel. Su historia se abre con el nacimiento y con la relación de la nobleza de linaje al que pertenece, como en el caso de Palmerín o de Floriseo. Este comienzo obedece, probablemente, a la creencia medieval de que la nobleza se origina en el origen familiar. La concisión y brevedad en este asunto, sin transición alguna, deja todo el espacio posible para el relato de las aventuras, que es el verdadero objetivo de la novela.

En primer lugar, acontece el rapto de Lindedel por un gavián. El sabio Doroteo sabe que el acontecimiento ocurrido es causado por el orden divino, y que existe una profecía en torno al rapto. Beatriz Bernal se vale de la profecía como recurso estructural para elaborar la ficción caballeresca. Posteriormente, es proceda a la investidura como caballero, que ocurre en el primer capítulo. La maga Membrina toma partido en el período de iniciación del caballero Lindedel. Como se verá, se dan similitudes entre la actuación de Membrina, como auxiliar del caballero, y la hechicera Circe. Sabemos que la autora del rapto es Membrina, señora de la isla de las Maravillas:

Vvo vna ínsula, llamada de las Maravillas: de la qual era señora vna donzella muy gran sabidora en las artes. Fue tanto su saber, que jamás quiso tomar marido, por que nadie tuuise mando ni señorío sobre ella. Esta donzella auia nombre Membrina: la qual alcançó a saber, que aquel príncipe hijo del rey Bracamor de España, auía de ser en el mundo muy señalado, por su alta cauallería: y puno por lo tener en su poder, por más lo seruir, como adelante oyréys. (p. 1)

Beatriz Bernal describe a Membrina como una mujer libre de tomar sus propias decisiones. El hecho de haber recibido una educación para ser motivo para conservar su independencia y su elección de no tomar marido o estar sometida a los intereses de ningún hombre. Esta cualidad, en cambio, no es óbice para que Membrina decida la servidumbre al caballero Cristalián. La historia de Membrina está vinculada al ciclo troyano y, en concreto, a las armas de Troylo, con lo que Bernal logra enlazar el ciclo caballeresco de Cristalián con el mito clásico, de manera que los antecedentes



prestigiosos y legendarios forman parte de los orígenes del caballero. Además, asigna la supuesta autoría de las historias troyanas a una mujer llamada Nicostata. La apropiación de las armas del frigio en el castillo Velador, que está encantado por Casandra, es la prueba de paso tras la investidura que ha de superar Lindedel. Con el recurso de las armas, Beatriz enlaza el final de Troya a las exigencias del género de caballerías, tal y como indica la propia autora:

Dize la historia, que Nicostata aquella excelentíssima muger, que todas las guerras de Troya escriuió, cuenta, que el rey Príamo entre todos sus hijos vuo solamente dos hijas, a la hermosa Policena, y a la sabia Cassandra: la qual tuuo grande y verdadero amor a su hermano Troylo. Sabed que quando aquel fue muerto por la mano de Achilles, como la historia de Troylo lo cuenta, su hermana Cassandra supo la triste nueva: y porque los Griegos no vuiessen en su poder las armas de Troylo, que muy grande auer valían, por sus artes las sacó de la batalla. Y como ella por su gran saber le era manifiesto la destruyción que en Troya auía de venir, juntamente con las armas de su hermano encerró todos los grandes thesoros del rey Príamo su padre en el castillo Velador: y puso en él tales guardas y encantamientos, que nadie de allí lo pudiesse sacar, sino fuesse tal cauallero, que en bondad de armas passasse a su hermano Troylo, que por segundo Héctor era nombrado. (p. 1)

El conocimiento privilegiado de Membrina conoce el destino de Lindedel: “Niño hermoso, bienaventurado es el día en que naciste, pues tanto bien al mundo ha de venir por tu alta cauallería.” (p. 1). Su magia se somete a un orden superior, aunque su destreza sobrenatural es puesta a disposición del caballero. Membrina proyecta su rapto en la isla de las Maravillas, que prolonga hasta el momento en que se arma caballero. Hasta entonces, cede su educación al caballero Briamantel y a su esposa, aunque Lindedel va considerar a Membrina su madre legítima por haber sido adoptado por ella. Llegado el momento, Membrina le entrega la espada de Troilo, que consiguió del castillo Velador. Toma la investidura como caballero y acto seguido se encamina hacia el castillo para hacerse con el resto de las armas, que es imprescindible para completar el proceso de iniciación como caballero.

En el capítulo segundo, Lindedel llega al castillo de acuerdo con las señas precisas que

Membrina le dio a conocer. Membrina cumple la función de auxiliar del héroe-caballero, guiándole al lugar donde conseguir los objetos que le ayudarán en sus enfrentamientos fabulosos. Con ellas se encamina hacia Constantinopla, donde conocerá a su futura esposa, Cristalina. La entrada al castillo es una cueva en la que hay un barquero que cruza un río subterráneo, que da acceso a un patio de un palacio maravilloso. Lindedel supera varios combates: contra un caballero; contra una dama, a la que descubre bañándose, cual Diana; contra otro caballero, que lo conduce a una estancia donde en forma de écfrasis se cuentan las batallas de griegos y troyanos, hasta que llega a un sepulcro en el que se encuentra con un difunto guardián de las armas, que súbitamente, al modo de Ericto lucanea, se incorpora presentándose como el fantasma de Troilo, al que derrota consiguiendo las ansiadas armas.

En el capítulo XII, Lindedel se casa con Cristalina, a la boda acuden Membrina y el adivino Doroteo. Tienen un hijo llamado Luzescandio. Cristalina y Luzescanio son raptados y el hecho se achaca al designio divino al que se somete la ordenación del mundo: “pero como de las cosas que Dios tiene ordenadas, nadie puede huir, (...) pues su diuina magestad dello es seruido, deuemos conformarnos con su voluntad.” (p. 22). Las acciones de Membrina se someten a la supervisión divina, aunque la magia de sus acciones convive dentro de este orden superior al que está subordinada. Cuando Membrina informa a Lindedel de que la liberación de su esposa e hijo no está en su mano, sino en la de su hijo, se desmaya y pierde el conocimiento; para recuperar el sentido es necesario el encantamiento con agua mágica con la que se consigue su reanimación (véase p. 22). Existen otros lugares encantados a lo largo de la novela, como la fuente de la desdicha en Persia guardada por siete Fadas, que convierte en piedra a una dama y a un caballero, o la fuente del rey Midas; se trata de un recurso ampliamente utilizado en la novela y en el género de caballerías como elemento fantástico.

En el capítulo XXVIII se ofrece una fiesta en el palacio de Constantinopla, que se desarrolla durante un banquete en el que acaban de disponer las mesas. Acontece la llegada inesperada de Membrina y Briamantel. Para mejor lucimiento del evento palaciego, Membrina crea un espacio de fantasía en la que se suceden la noche y el día, y se dan escenas de mar y de caza. Todos son espectadores seducidos y hechizados, Membrina despliega su magia y se produce un intercambio de decoración y de espacios

en donde se ofrece una naumaquia. La escena representa la propia decapitación de Membrina a manos de un caballero a orillas de una costa. Es tal el grado de verosimilitud y realidad que imprime Membrina a su espectáculo, que el propio Lindedel pretende salvarla de la ejecución.

Tras la ficción del funesto acto, con el que Membrina valora la fidelidad de los presentes, torna la escena a la de un grupo de doncellas y lebreles cazando ciervos en un bosque. Los ciervos buscan refugio cerca la emperatriz Cristalina, que, embelesada con el encanto, trata de disuadir a las cazadoras. De repente, los ciervos se transforman en enanos cobijados por dama. El séquito bufonesco desaparece de la sala y con ello la maravilla creada por Membrina. El episodio de magia se convierte entonces en una escena lúdica de divertimento cortesano que tiene lugar en un espacio palaciego. Así lo explica la misma Membrina a su ilustre auditorio:

Hízelo yo, dixo Membrina, por saber si auía alguno en el mundo que pesar vudiesse de la mi muerte: y oy he conocido del todo la entera voluntad que el emperador Lindedel me tiene, juntamente con la de quantos aquí están, que de mí alguna noticia tenían. Todo lo demás fue mucho bueno, dixo la emperatriz y más de los enanos, que nos dio mucho placer. Todo esto fue hecho en seruicio de esta hermosa infanta, para acrecentar algo más la su fiesta. (p. 57)

La diversión brindada por Beatriz Bernal selecciona elementos sintomáticos de una pieza teatral, propios de una representación breve y animada, como la música, la danza, la escenografía, con la oposición, en este caso, de mar/bosque, día/noche, tormenta/calma, trágico/cómico o el asombro de la transformación de los animales. Todo ello supervisado por el arte de la maga, deudora, sin duda, de Circe, en un encantamiento colectivo. La magia deviene en entretenimiento y disfrute de los sentidos que absorben las peripecias mostradas en un escenario improvisado en la sala de palacio. En época medieval, en cambio, la magia obedecía a la manipulación por el hechizo, que afectaba a la mente y hacía ver la realidad distorsionada, lo que era motivo de herejía y acarreaba la condenación en el pecado debido a la práctica brujeril. A finales del siglo XVI, la magia también sirve de recurso para la fiesta cortesana.

Así pues, de forma esquematizada se pueden extraer funciones en el personaje de

Membrina que se identifican con el mito de Circe, con algunas variaciones:

- El rapto temporal de Lindedel para armarlo caballero.
- La relación afectiva, basada en la enseñanza del caballero.
- El papel de ayudante del caballero, al que guía hacia el castillo encantado, como parte del proceso iniciático.
- La bajada o catábasis hacia el mundo de los muertos, adaptado a una fortificación medieval.
- El encuentro con un difunto y la resurrección de un caballero.
- La metamorfosis animal, pero con la finalidad festiva de pasatiempo cortesano.

Estas secuencias permiten considerar la hipótesis de la proyección de Circe sobre rasgos de Membrina y sobre episodios protagonizados por ella en la novela. Beatriz Bernal presenta la variación de la relación afectiva, puesto que Membrina presta su sabiduría a su ahijado, futuro caballero andante del que se ocupa desde su edad más joven y que auxilia en la prueba iniciática.

En conclusión, los personajes femeninos tratados en este apartado, la Doncella Encantadora, Malfado, Laciva, Muselina, Culfora o Membrina, son personajes de relieve caracterizados de forma pareja, en mayor o menor medida, en los que se observan similitudes compartidas que muestran la filiación procedente de Circe. La capacidad narratológica del mito se proyecta en magas del mundo de caballerías, lo que funciona como poso de reinención de modelo clasicista. La seducción, la manipulación, el cautiverio y la metamorfosis ocupan la gestión de su poder. La intervención de la maga juega un papel importante, pues se percibe un interés por el entretenimiento, el espectáculo y la comicidad, con el añadido de la magia y el colorido de la presencia de animales, tomando parte en ocasiones, como caballeros medievales. El mito se ajusta a la ficción caballeresca que, a su vez se amolda y dibuja el ambiente cortesano en torno al amor, a las conquistas de nuevos retos y al lucimiento por la dama. La fantasía creadora de los autores desplaza a la alegoría, lo que amplía el universo de la imaginación en beneficio de los autores y lectores, que ven en la prosa de caballerías un amplio campo de la literatura fecundo para su talento creativo. Las descendientes de Circe mantienen de ella la imagen más próxima a la imaginaria popular por ser una mujer lejana en el espacio, de otras culturas y de mundos geográficos dispares; se trata

de un tipo de personaje que evoluciona en contacto con lo profano y lo maravilloso, donde encuentra acomodo en un lugar aislado y menos hostil a los núcleos sociales. Estos ingredientes son absorbidos por otros géneros, como la comedia áurea, pues no en vano los libros de caballerías tuvieron gran aceptación. Sin embargo, la proyección de los rasgos literarios se va ramificando, debido a la amplificación en el número de personajes femeninos requerido por el género caballeresco, que se nutre del viaje y de las numerosas aventuras que lo jalonan.

#### **5.1.4. Literatura emblemática: Diego López, Juan de Horozco y Covarrubias y Hernando de Soto**

El mito de Circe y Ulises también fue objeto de representación en la literatura emblemática de la época (véase Zafra y Azanza, 2000; Bernat, 1999; Rodríguez de la Flor, 1995; Sánchez, 1977). La imagen artística servía como medio de comunicación, que reforzaba el mensaje visual por medio de palabras. Según el análisis de Manero (véase p. 178), la confluencia en un mismo género de dos artes, la poesía y la pintura, determinaba que las dos características fundamentales del emblema fueran la inteligibilidad y el hermetismo al mismo tiempo. Sin embargo, la comprensión del mensaje no anulaba el carácter enigmático y simbólico que hizo del emblema un arte al alcance de un sector minoritario en una época propiamente humanista. Este lenguaje, en principio apto para una minoría, fue cambiando de tendencia a medida que cambiaron las circunstancias sociales y religiosas. El lenguaje gráfico literario fue un modo ideal de transmisión de enseñanza moral y religiosa. Durante el Siglo de Oro el mito era objeto de reelaboración frecuente por parte de poetas, dramaturgos y novelistas. Sin embargo, los libros de emblemas que circularon por nuestro país se sirven de la mitología de la Antigüedad con otro objeto. Su finalidad era la de inculcar valores como la virtud y las buenas costumbres. Por tanto, las narraciones mitológicas presentan escasas variaciones con respecto a la interpretación del Medioevo. De acuerdo con Díaz de Bustamante (véase p. 71), la influencia de la Contrarreforma impuso al género una tendencia pedagógica, desde la exégesis alegórica, para convertirlo en un recurso doctrinal acorde a la ideología moral barroca, lo que justifica la *utilitas* propia del *exemplum* emblemático.

En la literatura hispana uno de los humanistas que alcanzó gran repercusión en el campo de la emblemática fue Diego López. Tradujo las obras completas de Virgilio y el libro de emblemas de Andrea Alciato *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigiüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, cuya primera edición apareció en 1615. Diego López se mantuvo en la línea moral en cuanto a la consideración exegética del mito, que se revela en los comentarios que realizó sobre la obra de Alciato (véase Mañas, 2008: 895-911). De acuerdo con el estudio de Sebastián (véase 1985: 20-23), Andrea Alciato propagó la tradición emblemática del siglo XVI por toda Europa. Prueba de ello fueron las más de ciento cincuenta ediciones y traducciones a todas las lenguas cultas del continente. El conocimiento del latín y del griego le facilitó el conocimiento de la colección de epigramas griegos de Máximo Planude del siglo XIV con el nombre *Anthología graeca*, que fue la principal fuente de su obra *Emblematum libellus* (1531). El emblema de Alciato constaba de tres partes: el lema o mote, en la que se sintetizaba el contenido; el epigrama, que ampliaba y explicaba el lema, y, por último, la figura o el grabado. La obra de Alciato despertó el interés de los editores y traductores españoles. La primera traducción al castellano fue de Dionisio Daza y se tituló *Los emblemas de Alciato en rhimas españolas* (1549), que no tuvo muy buena acogida por considerarse de baja calidad. Juan de Mal Lara se ocupó de la obra de Alciato en *La Philosophia vulgar* (1568), y Francisco Sánchez, el Brocense, hizo un comentario con fines científicos que se publicó en Lyon en 1573, la *Minerva*.

Diego López dedicó sus comentarios a la obra del italiano, con una clara intención moral. Los emblemas de Alciato traducidos por Diego López, dedicados al episodio de Circe son dos, el 76 y el 181. El mote del Emblema 76 tiene como lema: “Que hay que guardarse de las ramera”. El epigrama siguiente explica el dibujo:

Se dice que tan grande era el poder de Circe, hija del Sol, que convirtió a muchos hombres en monstruos inauditos. Pico, domador de caballos, es testigo, y la biforme Escila, y los Itacenses, que se volvieron cerdos al beber sus brebajes. Circe, con su ilustre nombre, simboliza a la puta, y su historia enseña que pierde el control de su alma el que ama a una de estas.

Circe es equiparada a un tipo de mujer y su condición femenina es degradada de forma explícita. Se remite, además, a la tradición histórica, de raigambre estoica, para justificar la consideración denigrante del mito. Alciato extrajo material de la leyenda de Ulises y Circe de Ovidio y las *Metamorfosis* para crear el Emblema 181. Está dedicado a la elocuencia y el motivo utilizado es la presencia del dios Mercurio y la hierba moly. En la versión de Diego López el mote se introduce de la siguiente manera: “Que la elocuencia es difícil”. A continuación, se ofrece la lectura epigramática:

Es fama que Mercurio dio al Itacense un antídoto contra los brebajes drogados de Circe. Lo llaman hierba moly. Tiene esta la raíz negra cuando se la arranca, pero sus flores son purpúreas y tiene una especie de leche. El esplendor y la facundia de la elocuencia seducen a todos, pero cuesta mucho esfuerzo conseguirla.

En este emblema, a diferencia del anterior, se superpone la habilidad intelectual y la elocuencia, simbolizado en la figura de Hermes, a la lectura moral de la virtud como fórmula de contención de la pasión. En línea con esta actitud, encontramos el testimonio gráfico de Juan de Horozco y Covarrubias, hermano de Sebastián de Covarrubias, autor del *Tesoro de la lengua castellana o española*, que se encargó del trabajo *Emblemas morales* (1589). Se constata la presencia de Circe en el Emblema XLV (Libro III), donde se observa la utilización de uno de los elementos vinculados al episodio homérico, que es la hierba moli, el antídoto ofrecido por Mercurio a Ulises para contrarrestar su magia, el motivo es similar al de Diego López. El autor da inicio al emblema con una octava en endecasílabos:

No tienes que temer de la malvada  
Circe, dize Mercurio al valeroso  
Vlixes, si la que es tan señalada  
yerva Moly te doy en don precioso,  
de los dioses sin fuerça es arrancada  
aunque a los hombres es dificultoso.  
Es la rayz de obscura tinta llena  
y más blanca su flor que el açucena.

A continuación, se presenta ya en prosa su explicación moral, acompañada de la cita a diferentes autoridades que apoyan su exégesis. En lo relativo a Circe, es deudor de Cicerón, pues refiere a una sentencia que el autor clásico dirige al joven Lepta:

Trabajosa es (no hay duda) de adquirir la virtud, mas alcançada es de gran contento, conforme aquella sentencia celebrada de Hesíodo, que Cicerón encargaua a Lepta mandasse a su hijo deprendiesse para que nunca se le cayesse de la boca. Y esto nos enseña el presente emblema sacado de lo que Homero cuenta, donde dize que el Dios Mercurio dio a Vlixes la hierua llamada Moly, cuya raíz es negra, y la flor blanca, porque desta manera el principio de la virtud es obscuro y trabajoso, mas el fin y prouecho della es apacible y de gran contento.

Se trata de Epístola del Libro 6, tal y como indica en la relación de sus fuentes. En concreto, la número 18, que es la dedicada a Lepta, donde vienen recogidos los versos citados de Hesíodo. Juand de Horozco y Covarrubias pone el acento en las habilidades para la dialéctica, tal y como explica de forma metafórica “para que no se le cayeses la boca”. Se pone el acento sobre la educación del joven y las dificultades para lograr la virtud desde la retórica. La confluencia de imagen y texto es un claro ejemplo de la intención didáctica. En primer lugar, el autor actualiza las máximas de Cicerón en relación con la formación del joven y, posteriormente, trata de explicar la lección del filósofo para hacer de ello una lectura de alcance más amplio y popular.

Hernando de Soto, prologuista de la obra de Gracián *El Criticón*, es otro de los autores que enlaza con el recuerdo de Circe en su obra *Emblemas moralizadas* (1599). En esta obra, se encuentra una nueva alusión que se inicia con el siguiente lema:

*Inumicum insuperabilem industria vincere*

Con industria se vence al enemigo

Es el hijo de Laertes engañoso, y diestro en el arte Griega, y sírvele de librarse de los encantos de las Sirenas, aunque esto conforme a Homero, fue en virtud de la hierba moly, que afirma que tiene fuerza contra los encantos, cuya raíz es negra, y flor blanca. (p. 10)



En esta instancia, Hernando de Soto confunde y cruza el mito de Circe con el de las Sirenas, contra las que Ulises ha de emplear la hierba. El autor sostiene la lectura moral de los mitos griegos de los que trata de extraer un fin práctico para la vida. Sin embargo, no descarta la posibilidad de que la explicación mítica sea ineficaz, para lo cual somete la materia pagana a la religiosidad del momento. Finaliza el emblema dando un giro hacia lo divino, en caso de que el ingenio del griego no lograra su cometido: “y quando la astucia no valiere, hazer resistencia a sus tentaciones, que Dios en ellas ayuda y socorre: no se olvida del justo en sus tribulaciones, le libra de ellas, y le glorifica.” (p. 11). Las últimas palabras recuperan el sentido cristiano, que aproxima el emblema a una mayoría de público lector y se ajusta al ambiente moral de la época.

La literatura emblemática establece, pues, una relación entre el sentido simbólico de la imagen y la glosa a su pie. Circe conserva el significado alegórico ya tradicional, a lo que se suma el motivo de la hierba moly, algo que había recibido menor interés hasta la fecha. Se integran sentencias e ilustraciones en combinación con la mitología pagana dentro del marco del emblema como unidad artística, cuya intención estética se plasma en un propósito social. Se descubre así el interés de los humanistas por la Antigüedad clásica puesta al servicio de la orientación pedagógica, didáctica y moral.

#### **5.1.4.1. *Triumphos morales* de Francisco de Guzmán**

Francisco de Guzmán, alabado en el “Canto de Calíope” (vv. 435-436) de *La Galatea* de Cervantes, escribe en los *Triumphos morales* (Alcalá de Henares, 1565); aunque se trata de un largo ensayo alegórico, el texto intercala numerosos grabados atendiendo a la temática, que alivian la carga didáctica. La obra está dedicada al joven rey Felipe II, al que ofrece un discurso moral educativo en el que priman los valores basados en la voluntad, la razón y la sabiduría, y en el que se elogia la prudencia como la mayor de las virtudes. La formación propuesta por Francisco de Guzmán se adquiere a medida que se cumplen etapas en la vida, que discurre por las tres edades del hombre: “Discurso de la Inocencia” seguido del “Discurso de la Juventud”, que finaliza en el “Discurso de la Madurez”. En los márgenes de la obra, se observan anotaciones que, a modo de clave de lectura, clarifican el desarrollo del argumento y proporcionan equivalencias entre los planos alegórico y literal. Por ejemplo, en el primer discurso, el de la inocencia, la

cueva es el vientre de la madre; la naturaleza es la maestra; el valle, por donde camina, es el mundo, y las vías serán las inclinaciones humanas, que se presentan a lo largo del viaje.

En la edad de la juventud, la pugna se debate en la elección entre vicios y virtudes representadas por dos mujeres. La Voluntad se dibuja como una mujer gigante con los ojos tapados, sin vista, que ofrece el camino fácil y placentero. En cambio, la Razón pretende disuadirlo hacia la virtud, pero antes, el iniciado ha de subir por la cuesta de las dificultades. En una primera instancia, la Voluntad ciega vence y lo conduce con caballos desbocados a través de siete ríos, donde ve siete barcas de condenados llevados hasta Caronte, que se encarga de cruzar el río hasta el infierno. El lugar infernal es habitado por personajes reales de la contemporaneidad, junto con figuras míticas y bíblicas. La Voluntad acompaña por las cuevas de los pecadores hasta que llega a la cueva de Venus, a donde encierra a los condenados por amor indecente. La cárcel de amor, simbolizada por Venus en un lugar infernal, ostenta un propósito pedagógico más marcado en el texto de Francisco de Guzmán respecto a testimonios precedentes, como el *Infierno* del Marqués de Santillana, por ejemplo. En la lección de Francisco de Guzmán, Venus es producto de la ignorancia de los paganos. Su alusión encabeza la octava introductoria de la descripción de la cueva de la diosa. Va acompañada de un séquito de personajes, “metamorphoseos”, junto con otros de la realidad coetánea para ejemplificar y justificar el espacio de castigo, como Tereo, Sexto Tarquino o Mesalina, entre otros, a los que se suma Circe:

Estaua con clamor de triste lloro  
la reyna sin verguença ni mesura,  
que madre fue del mostruo medio toro  
cumpliendo con el toro su locura:  
Las leyes corrompiendo del decoro  
que guardan los humanos de natura,  
están con ella Mirra, Clitenestra  
y Circes en hechizos gran maestra. (p. 29)

Uno de los valores más importantes en la enseñanza es la práctica del decoro, propio de la naturaleza del ser humano. Las leyes del decoro se infringen con los delitos de la

carne. Para ilustrar la actitud errada, el autor alude de manera implícita al mito de Pasífae, de cuya lasciva unión nació el Minotauo. También se menciona a Clitemnestra, esposa y verdugo de Agamenón, y a Mirra, que comete incesto con su padre Cíniras. Francisco de Guzmán alude a Circe en su función de hechicera, de la “Odisea”, según informa en la glosa al margen, aunque en este contexto parece evidente que el autor ha querido evocar su relación efímera con Ulises, por encima del episodio de la magia. Sin embargo, en las siguientes octavas, curiosamente, se vuelve sobre Circe para celebrar su antigüedad y su experiencia. En estos versos se observa la mano del poeta que actualiza según sus deseos la pintura del mito. Se describe como una mujer anciana pecadora, que alecciona sobre la temática amorosa al joven perdido en la cueva. Francisco Guzmán se ampara en la herencia del ciclo troyano para introducir así al mito de antecedentes dignos de prestigioso:

Entonces a la Circe me llegando  
sabiendo ser entre estos muy anciana,  
que cerca de los tiempos era quando  
la guerra fenecio cruel Troyana:  
le dixé, tantas gentes contemplando  
que van allí tras esta Cipriana,  
declárame te ruego que pecados  
hezistes porque sois tan mal tratados. (p. 29)

Se establece un diálogo en el que Circe expone los motivos por los que allí son conducidos aquellos penados por amor:

Puesto visto que las leyes naturales  
a quien estar deuemos obedientes,  
ordena los deleyte corporales  
a todas las especies de biuientes,  
A fin que los humanos y animales  
por este medio sean permanentes,  
no se porque razon merezca pena  
quien haze lo que justa ley ordena.

La ley ordena dixo de natura  
juntar a los biuientes, mas entiende,  
que rompen los humanos la medida  
o ley que su derecho fin pretende:  
Y aquello que fin ordena se procura,  
qualquiera ley honesta lo defiende,  
y assi porque nosotros la rompimos  
caymos en la pena que sufrimos. (p. 29)

Se considera la unión de hombre y mujer acorde con la honestidad dentro del orden natural de las cosas; una conducta contraria a este principio natural rompería con el decoro, lo que conlleva el merecido cautiverio. Los deleites corporales se penalizan con el pecado, de lo que no están exentas el resto de naciones del mundo:

Y tantos ay por esto condenados  
de todos los estados y naciones,  
que no podrían ser jamás contados  
ni puedes vno ver de diez millones:  
Ni creo sobre tierra ser causados  
mas daños por batallas y quistiones,  
que veo por seguir a la dañosa  
señora que teníamos por diosa. (p. 30)

Francisco de Guzmán cede la voz a Circe en el papel de guía moral, pero desde el arrepentimiento, sobre el que se sustenta y se valida el consejo. El autor da importancia al protagonismo de una mujer como transmisora fiable de preceptos morales dirigidos a Felipe II. Continúa Circe su respuesta aduciendo más ejemplos de la Antigüedad, que son ilustrativos de la conducta anómala que un rey ha de evitar. Tras el encuentro con Circe, el joven iniciado consigue alcanzar el Parnaso después de salvar el camino de la dificultad, donde recibe un baño purificador y cambia su vestido por una prenda de color blanco.

La finalidad didáctica de los *Triumphos* de Guzmán culmina con el logro de la gloria y la fama como forma de conquistar la inmortalidad. Sin embargo, al éxito de la tarea

precede la necesidad de elegir entre dos opciones. Interesa destacar, gracias el estudio de Lida de Malkiel (véase 1983: 394-395), obras que tratan esta misma materia y que son poso de recreaciones literarias posteriores. Están presentes, así, los triunfos de Juan del Encina, el *Triunfo de la Fama* y el *Triunfo del Amor*, ambas composiciones incluidas en el *Cancionero* de 1496. El primero de los triunfos está dirigido a los Reyes Católicos: presenta al pastor en busca de la res guía del ganado, al igual que Melibeeo en la égloga VII de Virgilio y la parábola del Buen Pastor de Jesucristo. En la fuente Castalia al pie del monte Helicón, divisa a los poetas de la Antigüedad, que cantan y tañen sus instrumentos. Allí ve a Juan de Mena, que le guía hacia la Casa de la Fama, cuya descripción sigue a Virgilio (*Aen.* IV 174 ss.) y a Ovidio (*Met.* pp. 632-633). En la casa ve la representación de las guerras de Grecia, Roma y España, y finaliza con el elogio a los Reyes Católicos. En la segunda composición, dedicada a García de Toledo, hijo de los duques de Alba, predomina la alegoría con fines didácticos. El poeta, guiado por el deseo, llega hasta el palacio de la Libertad, donde se celebran las fiestas en el palacio de Cupido. El peregrino encuentra dos senderos que se bifurcan, el de la derecha es el de espinas de la Razón, el de la izquierda, de floresta, lo lleva hasta la Sensualidad, que lo dirige hasta la casa de la Ventura. La alegoría prosigue hasta la elección de Amor de la Prudencia.

#### **5.1.5. Literatura erótica renacentista: Diego Hurtado de Mendoza y Andrés Rey de Artieda**

Iniciamos este nuevo apartado dedicado a la literatura erótica renacentista (véase Díez Fernández, 2003; Alzieu, 1975). Uno los exponentes del elenco de autores que dedicaron parte de su obra a la temática erótica fue Diego Hurtado de Mendoza. El poeta granadino dedicó su vida al ejercicio de las armas -fue representante de Carlos V en el Concilio de Trento- y de las letras. Hurtado de Mendoza acude al pasado de la Antigüedad clásica para transgredir de manera burlona las figuras de la mitología pagana, que versiona en metros populares españoles. Su estilo se aleja del tópico petrarquista de la idealización de la dama. Prefiere la descripción más sórdida del amor venal. Se ocupa en trasladar el tema del amor y de la muerte de gusto petrarquista al ambiente mundano de la cotidianidad, desde el que poetiza el mito parodiando y ofreciendo caricaturas del amor. Circe es una más de las divinidades mitológicas de las que el autor se encarga de desmitificar. El tratamiento humorístico del que es objeto el

mito está próximo al tono satírico e incisivo de los autores clásicos Marcial y Horacio, y a la vez, será heredado en el Barroco por autores como Quevedo (véase Prieto, 1991: 100-101).

La mitología pagana, pues, se desprende del trasfondo prestigioso en el que estaba instalado en épocas precedentes. Hurtado de Mendoza, por medio del humor, la recreación jocosa e irrespetuosa del mito, llega a las capas más populares y a un público multitudinario. Una de las composiciones recogidas en el poemario *Poesía erótica* (1995) bajo el título “Epístola a manera de matraca” constituye un ejemplo de temática erótico-burlesca, en el que Circe es vista desde la burla y la provocación. Para ello el autor se sirve de la forma métrica de la lírica castellana de la redondilla, en la que inserta su versión del mito con referencias cultas y picardía más popular. Como veremos, el acopio de calificativos es producto del gusto por la retórica y la elaboración, a partir de los cuales se va construyendo la composición poética:

No acostumbro, hermana mía,  
gastar el papel en vano,  
como hace el vulgo insano,  
dejando gran cortesía;

lo cual, con sospecha vana,  
temo que ha de ser juzgado  
por muy más que mal criado,  
si escribo en toda plana.

Los títulos y altivezas  
tampoco, hermana los quiero,  
pues el amor verdadero  
consiste en puras llanezas;

cuanto más que ya he buscado  
qué título te convenga  
y no hallo cosa que venga  
a medida de tu estado.

Porque si te llamo “ilustre”  
dirás que soy lisonjero,  
pues con el amor primero  
perdiste el honor y lustre.

Pues “magnífica” llamarte  
no es razón ni lo querrás,  
porque tú misma verás  
que en ello no tienes parte.

Porque el cuerpo no lo es  
y el alma lo es mucho menos,  
no es razón que entre los buenos  
se diga lo que no es.

Porque si mi carta va  
a parar en cas de ruines,  
dirán que quise mezclar  
*magnificat* con maitines.

Pues los dos no te han cuadrado,  
no tienes más que esperar,  
que no te podré llamar  
“noble” sin que sea notado;

que no sólo no hay nobleza  
en esa pobre posada  
mas está acompañada  
de ruindad y de vileza.

Llamárate “virtuosa”,  
mas no querrás aceptar  
cosa que te ha de costar

el dejar de ser viciosa. (p. 176)

Después de iniciar la epístola en primera persona, producto de la experiencia personal, cambia a segunda persona para entrar de lleno en el insulto múltiple y variopinto que se instala en la obscenidad. Se acomoda Hurtado de Mendoza en la retórica de la exageración con la acumulación de adjetivos con carga peyorativa:

Al fin título postizo  
no te puede bien cuadrar;  
uno habremos de buscar  
a tu medida hechizo,

a la más que “perniciosa”,  
“infame”, “vil”, “detestable”,  
“baja”, “sucia” y “asquerosa”,  
“horrenda” y “abominable”,

“astuta”, “sagaz”, “artera”,  
“fraudolenta”, “embustidora”,  
“desleal”, “engañadora”,  
“impía”, “celeste”, “hechicera”,

“otra Circe encantadora”  
“cruel”, “porfiada”, “adevina”,  
“vicaria de Celestina”,  
“exorcista”, “engañadora”. (pp. 176-177)

Además de las fórmulas asiduas de citar Circe, el poeta participa de ella como vicaria de Celestina, de manera que se transfiera la imagen de divinidad pagana completamente desvirtuada a la de sirvienta de la alcahueta hispana. Circe no es un caso aislado para el poeta, la misma burla la destina a otras divinidades femeninas con tono irreverente, como Venus, a la que tilda de “alcahueta y hechicera” en el Soneto 9 (véase pp. 151-152). Pero no solo se encarga de vituperar a las divinidades femeninas, sino que trata de igual modo al dios Júpiter en la “Epístola en alabanza de la cola” (véase p. 138), al que



califica de “viejo lujurioso” (p. 140). La exageración de las atribuciones con las que Hurtado de Mendoza dibuja a Circe alcanza la hipérbole, acentuada con el uso de las anáforas recurrentes al inicio de los versos o con estructuras paralelas:

Aquí será bien parar,  
que, cierto, tu merecer,  
cien lenguas ha menester  
y aún no se podrá explicar.

que, cierto, si hacer quisiese  
de tus vicios arancel,  
no habría tinta, ni papel,  
ni pluma que lo escribiese.

Aquí Tulio y su elocuencia,  
Demóstenes y Platón,  
se vieran en confusión  
quedando corta su ciencia.

Su decir tan concertado,  
sus razones ordenadas  
y sus sentencias doradas  
en poco fuera estimado.

Pero ¿quién ha de bastar?,  
¿qué fuerza, ingenio y arte?,  
¿quién hay que pueda ser parte  
a tanto mal explicar?

Un maremágnum de vicios,  
es un infierno espantoso,  
es un monstro temeroso  
de maldades, maleficios.

Aquel maginar traiciones,  
aquel nunca estar contenta,  
aquel ser libre y exenta  
en rendirte tus pasiones. (pp. 177-178)

El poeta consigue dibujar una caricatura del mito que vincula con la práctica teatral de los pasos y los entremeses. El engaño y la falsedad son rasgos de su personalidad, en la que se mezcla lo trágico y la comicidad:

¡Qué tragedias tan donosas  
qué entremeses tan graciosos  
y qué pasos tan gustosos  
se ven en todas tus cosas!

Ya te vendes por honesta,  
Ya formas que has de ser casta  
y dices que nada basta  
para que seas deshonestas.

Haces de la melindrosa:  
“¡Jesús, yo había de hacer eso!  
si me guarda Dios mi seso  
no pienso hacer tal cosa.

Si así me piensa tratar,  
no me hable más, por su vida,  
no quiero de él ser querida  
si tanto me ha de costar”.

Luego haces de la iracunda,  
luego de la agraviada,  
muéstrate luego enojada,  
feroz, brava, furibunda.

¡Oh, hideputa fregona,  
cómo haces de la ventera!  
¡Mal año para frutera,  
que sea mejor recatona!

¡Cómo haces de la cobarde,  
cómo haces de la medrosa,  
haces de la desdeñosa,  
pero Dios de ti me guarde!

Querrías disimular  
tus vicios y tu maldad,  
pero tanta iniquidad  
mal se puede disfrazar,

que si se quiere mirar  
del semblante y del meneo  
se entiende que tu deseo  
no dice con el hablar.

Y así vienes a ablandar  
poco a poco y a torcer  
y comienzas a perder  
los bríos y forcejar;

y muéstrate desenvuelta  
en tu deshonestidad,  
sigues la civil[i]dad  
a furia y a rienda suelta. (pp. 178-180)

Finalmente, continúa la sátira peyorativa del mito, siendo su paralelo en la realidad una mujer tabernera a la que el autor encasilla en el oficio de la prostitución:

Préciaste que en el oficio

apenas se podrá hallar  
quien se te pueda igualar  
en letras y en ejercicio;

y que tú tienes hallados,  
por tu rara habilidad,  
cosas que en la antigüedad  
han estado sepultadas:

secretos nunca pensados,  
primores nunca entendidos,  
Y puntos nunca sabidos,  
jamás de mujer gustados;

y en lo que toca al fornicio  
rasamente osas decir  
que atreves a competir  
con Sodoma en este oficio.

Mofas de la gran Lucrecia;  
dices que, a tu parecer,  
no ha habido ni habrá mujer  
menos puta ni más necia.

No se ha nadie de admirar  
de parecer tan injusto,  
que a tan estragado gusto  
lo dulce le ha de amargar. (pp. 180-181)

La sátira, pues, es vehículo para la tipificación del personaje mítico en el de prostituta del mundo público y popular. Se opone al personaje femenino de Lucrecia de la historia romana conocido por su fidelidad a su esposo Colatino. Generalmente, los poetas acuden a la heroína griega de Penélope como ejemplo contrario de Circe, que en esta ocasión se carea con la figura mítica latina para ser el elemento opuesto al ideal de

mujer tradicional. El mito de Circe es progresivamente encasillado en el ámbito marginal urbano, desde la segregación social y la misoginia a la que es sometido el mito. En este sentido, la localización en el ambiente de la calle refuerza la desmitificación de Circe al arraigarla en una geografía concreta, de espacios mezquinos, frente a la visión utópica de tiempos prestigiosos; queda convertida en materia de cotilleo y de habladurías, en un objeto expuesto a un trato denigrante.

Un ejemplo más de recreación sexual de Circe es el que ofrece Andrés Rey de Artieda, hombre dedicado a las armas en un periodo de su vida y posteriormente a las letras, fruto de estas es la obra *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605), de la que hay una edición moderna (1955). La obra se inspira, según consta en la dedicatoria, en Virgilio y en el poeta italiano Ariosto (véase 1955: 27-28). La fábula está escrita en octavas con verso endecasílabo, al modo en que poetiza Ariosto su épica *Orlando furioso*, al que Rey de Artieda confiesa imitar, en cuyo final consta una “Moralidad”, con la que se pretende dar una explicación de la alegoría. La práctica poética, pues, de Rey de Artieda combina el género épico clasicista con el molde italiano. Todo ello tiene cabida en la concisión del género fabulístico con tono erótico, que toca el tema de la prostitución. El poema lleva el nombre: “Sobre la obstinación del vicio, y de las nuevas Circes” (véase pp. 98-111). La misma referencia, ya en el título, del nombre de Circe en nominativo plural es indicio del tratamiento lexicalizado del mito, que es sometido a la generalización y encorsetamiento de “tipo” humano, no exento de penalización con respecto a las normas sociales de conducta, pues la fábula estaría en línea con las tendencias vigentes de la epopeya alegórica y moralizadora de acuerdo con el espíritu de la Contrarreforma.

La fábula da comienzo con el personaje de Orlando, a imitación del personaje épico, ante una de las damas de Circe, que toma la forma de culebra, acorde con el contexto alegórico pretendido. Orlando escucha los motivos por los que la dama deambula, de forma metafórica, con esa forma animal. Ha solicitada los servicios de Circe para tratar de enamorar a un soldado. Le desvela las artes brujeriles de su señora e informa a Orlando del gusto disipado de su señora por el entretenimiento y el ocio. Hace relación de sus festejos tal y como si fuera una agenda semanal hasta que llega el fin de semana, en que el desenfreno acampa en las estancias y en el jardín encantado de su palacio. Orlando va en busca de Durandarte, hechizado allí durante un año a manos de Circe,

que ha agotado los recursos económicos del bolsillo del joven. Orlando consigue rescatarlo, al mismo tiempo que Circe trata de arrojar sortilegios para detener su huida. La moralidad se encarga de dotar de significado alegórico a cada uno de los copartícipes de la fábula, en la que la maga representa la lascivia y los deleites del cuerpo, y las culebras se identifican con las enfermedades venéreas. La fábula completa junto con la moralidad al final de la obra se ofrece en el Anexo de este trabajo.

Una alusión más de Circe se constata en una de las epístolas o cartas familiares, en esta ocasión escrita en tercetos italianos: “Carta a un amigo, dándole cuenta de las cosas de Flandes” (p. 130). Está dedicada a un amigo al que cuenta anécdotas vividas durante su estancia en la ciudad flamenca. En esta ocasión se enamora de una prostituta, similar en lascivia a la Alcina de Ariosto:

Bien has leydo la vejez de Alcina  
y habilidad raríssima y estraña  
en el lasciuo trato y disciplina.  
Pues el mismo artificio, industria y maña,  
acompaña la Dama que te digo,  
y lo demás la adorna y acompaña. (p. 131)

Las cualidades se asemejan al mito griego: “nadie la juzgará vieja ni fea, / buen grado a los encantos y palabras / de la escuela de Circe y Medea” (p. 132). Circe viene acompañada de Medea, que además de encantadoras, son conocidas por su labia, lo que supera la condición de la veterana Alcina.

Como hemos podido comprobar, los autores tratados erotizan y popularizan el mito dentro del contexto de la burla y de la parodia, con lo que consiguen rebajar la figura mítica de forma explícita y descarnada al mundo de la calle. La identidad mítica quedaba definida desde el encorsetamiento en áreas en las que se le permitía desenvolverse, en el ambiente público de corrupción sexual frente al espacio privado y doméstico familiar. Por otro lado, destaca la variedad métrica en la que se poetiza su imagen, por ejemplo, la de procedencia italiana del *Orlando* en la versión de Rey de Artieda, o la más popular hispana de las redondillas. También destaca el exceso retórico y el uso de la hipérbole en la versión de Hurtado de Mendoza.

### 5.1.6. La huella de Circe en las magas de la novela pastoril

La narrativa bucólica en la literatura hispana abre un ciclo de obras que circularon en los siglos XVI y XVII con la conocida novela de Jorge de Montemayor. En efecto, el género se inaugura en España con *Los siete libros de la Diana* (Valencia 1559). Este lúcido autor creó una forma narrativa fecunda con el material pastoril, de larga tradición literaria, en el que la temática del amor alcanzó gran interés y protagonismo. Otros autores se contagiaron de Montemayor y siguieron el camino iniciado, como la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez (1563) y la obra de Gil Polo la *Diana enamorada* (Valencia 1564), también de gran éxito lector. La obra *Clara Diana a lo divino* de Fray Bartolomé Ponce intenta una trasposición con mayor contenido religioso, y Lope de Vega titula *Arcadia* (1598) a una novela similar en claro eco del título de la obra primera con la que se inicia el género (véase López Estrada, 1974; Avalle-Arce, 1974).

De manera intrínseca al género, el amor ha formado parte de las disputas pastoriles ambientadas en Sicilia y que después fueron trasladadas a la utópica Arcadia. A juicio de Curtius: “En el mundo pastoril, finalmente, desempeñan importante papel la naturaleza y el amor; bien podemos decir que la literatura bucólica hizo suya, durante dos milenios, la mayor parte de los motivos eróticos” (p. 269). Además, y como se indicaba en el apartado de las fuentes clásicas, el griego Teócrito con sus *Idilios* y después Virgilio en las *Bucólicas* vincularon el motivo sobrenatural al ambiente pastoril, y así, al asunto del amor se le unía la magia como ingrediente habitual en la temática amatoria. En el territorio peninsular, ya en el periodo renacentista, las églogas de Garcilaso inciden en la presencia de la magia con efectos curativos, como la Bucólica II, o Antonio de Torquemada, que continúa la tradición con el coloquio pastoril, incluido en los *Coloquios satíricos*.

Las obras eróticas de Ovidio y la *Metamorfosis* recibieron esta herencia. La estampa de Circe es notoria, especialmente en la obra del poeta sulmonés, que amplifica y complica la tramas, aunque la magia de las hierbas no sea ya tan infalible; se sirve, en cambio, de las metamorfosis como fórmula de venganza de amores desdeñosos. Highet (véase 1996: 264) hace un breve recorrido desde las letras clásicas hasta el género de la novela pastoril, en el que explica que el redescubrimiento e imitación de los poetas latinos y la publicación de las novelas griegas hicieron renacer el género bucólico en la literatura

moderna. La influencia italiana fue determinante en la consolidación del género. La obra de Boccaccio, el *Admeto* (1341), mezcla la prosa con el verso en un relato alegórico. Este formato fue seguido en mayor o menor fidelidad durante el Renacimiento. Pero más afortunada en las letras hispanas fue la *Arcadia* de Sannazaro. Se sabe que el manuscrito circulaba antes de 1481 y su publicación fue en 1504. Tuvo un gran éxito con numerosas traducciones al español, la primera de ellas en 1549. A diferencia de Boccaccio, introduce detalles de la vida y del paisaje en el campo. Los pastores, los diálogos alternos y los detalles de la naturaleza amena jalonan los episodios narrativos. Una serie de novelas españolas inspiradas en la *Arcadia* de Sannazaro forman parte del género de la novela pastoril.

Los mitos de la naturaleza proporcionaron un poso fecundo de imágenes para el florecimiento de del género bucólico. Según Souvirón (véase p. 44), ya en la Florencia del Quattrocentos el círculo intelectual de los Medici se afanaba en la actualización de la Antigüedad y en la renovación de la materia pagana. La mitografía fue instrumento de humanistas para sus diálogos y teorías filosóficas acerca del amor. Existía la conciencia histórica lejana del pasado cultural en contraste con la realidad presente, como lo muestra la correspondencia entre el cardenal Egidio de Viterbo y Marcilio Ficino: “He aquí el reinado de Saturno, la edad de oro tanto tiempo esperada, celebrada por la sibila y los adivinos, la edad que anunció Platón, en la que sería perfecto el conocimiento de su obra” (p. 44). En el contexto pastoril, propio de la poesía bucólica, el amor se entenderá a la luz neoplatónica del amor, lo que tendrá gran éxito en el Renacimiento.

#### **5.1.6.1. Los siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor**

El poeta Jorge de Montemayor de origen portugués, nacido en 1520, escribió su primera obra bajo la protección de la infanta María, primera hija de Carlos V, bajo el título *Exposición moral sobre el Salmo LXXXVI*. Los textos bíblicos fueron fuente de inspiración para sus composiciones, como lo muestran sus obras, el *Diálogo espiritual*, *Segundo Cancionero espiritual*, los *autos* y *La Diana*, una obra de espiritualización acerca del amor humano. Su novela *Los siete libros de la Diana* (1559) inauguró un nuevo modo en la literatura bucólica propia de la vida cortesana (véase Rallo, 2008: 11-91). Acerca de la cultura humanística de Montemayor, se sabe que conocía a Ovidio, y pudo inspirarse en textos latinos o en la traducción de las *Metamorfosis* de Jorge de



Bustamante, muy divulgada a partir de 1545 (López Estrada, 1970: XXXVIII). Por otro lado, en estas fechas ya circulaba la traducción de Gonzalo Pérez la *Ulyxea* de 1550. Viajó a Italia y fue testigo de la popularidad de la *Arcadia*. Sobre la influencia de esta obra sobre la de Montemayor, Highet destaca lo siguiente:

Montemayor no era hombre tan erudito como Sannazaro, pero adaptó de la *Arcadia* la mayor parte del escenario pastoril y cierto número de episodios de su libro. En donde dio vuelo a su fantasía por encima de todo fue en las historias de amor. En la *Arcadia* se habla de las pastoras, pero estas nunca aparecen. La *Diana* está llena de pastoras, reales o disfrazadas, de ninfas y otras criaturas encantadoras. Su principal novedad consiste en ser una historia continua, con una trama central de interés amoroso y varios relatos secundarios de amor, lo cual hace de ella una ficción infinitamente más refinada que ninguna de sus predecesoras. (1996: 266)

El campo libre que deja Sannazaro a la inspiración parece ser aprovechado por Montemayor para desarrollar una mayor casuística amorosa, en la que se permite a la mujer una mayor libertad de movimiento y de participación, dentro de un proceso de conocimiento y profundización del individuo. En este escenario pastoril, Circe formaba parte integrante, lo que no había pasado inadvertido al autor italiano. En la Prosa novena de Sannazaro, cuando los pastores marchan camino del monte Ménalo en busca del templo del dios Pan, el pastor Clonico se despide del grupo evocando la memoria de la maga:

(...) para encontrar un remedio a sus males con ayuda de una famosa vieja, sagaz maestra de mágicos artificios. A la cual, en sueños, según los rumores que él muchas veces había oído, Diana le mostró todas las hierbas de la mágica Circe y de Medea. (p. 96)

Se trata de un remedio elaborado por Circe que llega a manos de Diana y de esta a una anciana que facilita la hierba al pastor. La cadena de transmisión es iniciada por Circe y por Medea, y es seguida por otros mitos femeninos hasta que alcanza a una mujer de la realidad. El estudio de Souvirón, *La mujer en la ficción arcádica* (1997), advierte de la

especial atención prestada por el poeta hispano a la mujer, que acentúa de manera cuantitativa y cualitativa el aumento de su presencia en la trama:

Las mujeres hacen progresar la acción -inexistente en la *Arcadia* de Sannazaro- dotándola de dinamismo al convertirse en agentes como las más idóneas para asumir la voz de la memoria al desempeñar las tareas narrativas de difusión de la herencia cultural de tradición oral. (p. 114)

La inclinación personal hacia los personajes femeninos dentro del género bucólico, que admitía magas y magos, facilitaba la posible elección de una mujer para manejar el eje central sobre el que giraban las relaciones amatorias, que se concreta en la novela en la figura de la maga Felicia. De la maga, se tratará de identificar rasgos compartidas con la maga clásica, que es un precedente valioso para la recreación española. Asimismo, la fórmula del viaje en la literatura, que arrancaba desde el primero de ellos, el de Ulises, se conjuga con el peregrinaje pastoril y con la novela bizantina como realización narrativa intermedia. Avalor-Arce (véase 1974: 125) considera que la inspiración de Montemayor para la técnica narrativa procede de la novelística de aventuras con relatos intercalados. De igual modo, Gil Polo se siente atraído por el modelo narrativo, que incluso llega a imitar en algunas de sus historias. La “bizantinización” del material implica, en cierto modo, el vínculo del mito heroico con el mito pastoril procedente del acervo cultural clásico.

La novela se divide en siete libros distribuidos de forma simétrica. Los tres primeros presentan las causas de los problemas de amor. Un grupo de pastores emprende camino hacia el palacio de Felicia con el fin de mejorar su situación. En el transcurso del viaje se agregan nuevos viajeros, que van contando sus historias. En el IV, interviene Felicia para proveer de soluciones. Y, en los tres últimos, los pastores van en busca de esas soluciones o disfrutan de las mismas. La red de relaciones amorosas converge hacia el palacio de fantasía, a partir del cual divergen en distintas direcciones.

Las ninfas, seguidas de los pastores, atraviesan un espeso bosque, donde se halla la construcción fabulosa de jaspe y de cristal donde habita la maga Felicia. Sin recibir información previa, la sabia conoce la llegada de Felismena, a la que promete remediar su amor, al igual que al resto de la compañía de pastores. Los conduce por un jardín con

una fuente de elementos “hechos a la romana” con figuras de “matronas Romanas” (p. 165). El ingrediente latino es pieza de inspiración y actualizado por la fantasía de Montemayor, junto con la preocupación por la suma de elementos femeninos. Tras la entrada en los aposentos de Felicia tiene lugar un banquete con utensilios ricamente ataviados, durante el que se intercambia el canto de ninfas y de pastores. Felismena es trasladada a una sala situada en la planta baja del palacio, a la que se accede por una recámara que da a una escalera por la que hay que bajar, para cambiarse los vestidos de pastora, antes de acometer una serie de pruebas. Es conducida al templo de la sabia, que se describe con columnas de animales “assentadas sobre Leones, Onças, Tigres de arambre y tan al vivo que parecían arremeter a los que allí entravan” (p. 173), con imágenes de ilustres caballeros y damas de la historia romana y española, donde Felismena se encuentra con Orfeo. De manera asombrosa, Orfeo pasa de ser una estatua a cobrar vida para ofrecer el canto a Felismena sobre las ilustres figuras de España y sobre sus hazañas futuras. Después del canto tiene lugar el encuentro con los difuntos, que se encuentran disgregados por el panteón y en una capilla. Finaliza el camino iniciático, en el que Felicia tiene el papel de guía, en un jardín donde dialogan sobre el amor, concluyendo así el libro cuarto.

En el quinto, entra en juego la magia con el ofrecimiento de la copa con agua encantada, que produce un sueño del que despiertan los pastores con el toque de un libro en sus cabezas. El elemento sobrenatural está presente en la ambientación global del episodio de Felicia, en el que se detecta la conjunción del espacio maravilloso y el cortesano del siglo XVI. En el “Argumento deste libro”, que encabeza el inicio de la novela, Montemayor localiza el espacio pastoril en León y en la ribera del Esla, pasando por Galicia, tierra de encuentro de ninfas y pastores, y también Lusitania. Sin embargo, selecciona un paisaje de fantasía para el episodio de Felicia. Se trata de un personaje atemporal en un espacio irreal, el palacio mágico, al que solo acceden los elegidos. La caracterización de Felicia comparte muchos de los elementos populares con Circe, su predecesora clásica ya lejana en el tiempo. Las secuencias que van hilando el encuentro con la maga se asemejan en su amplitud y contenido al texto homérico, y a la influencia latina, probablemente de Ovidio y las *Metamorfosis*, en cuanto a la descripción de elementos fabulosos. También, la sucesión de acciones guarda relación con los acontecimientos relatados en la novela pastoril:

- La llegada de los pastores al palacio maravilloso de la sabia, guiados por las ninfas de Felicia.
- La recepción de Felicia y el banquete organizado por las ninfas.
- La existencia de figuras de animales en el interior del templo.
- La bajada a una habitación subterránea.
- El cambio de ropa de Felismena, ambientada con motivos animales.
- El encuentro con el adivino Orfeo.
- El mundo de los muertos se halla en el patio exterior, donde se describen los sepulcros de personajes famosos.
- La salida del panteón fúnebre.
- La copa para adormecer y el libro mágico para despertar del sueño de los pastores.
- Los trabajos y consejos anticipatorios del futuro.

Cabe añadir, dentro de la escena de los difuntos, el canto de Orfeo, que bien pudiera tener una función similar a la del adivino Tiresias por su conexión con el más allá. Orfeo se adecúa mejor al texto de Montemayor, quizás por sus cualidades poéticas. La escena del inframundo se adorna con las historias breves de figuras reales de la época contemporánea a Montemayor.

Según Alonso (véase 1994: 111) la tarea de glorificar, tanto para engrandecer logros pasados como para anticipar hazañas futuras de personajes reales, es un artificio retórico que tenía un antecedente tan ilustre como el de la maga Melisa en el *Orlando furioso*. También fue antes empleado por Ovidio en las *Metamorfosis*. Una de las ninfas de Circe cuenta a Macareo las hazañas de Pico representado dentro del palacio en una estatua de mármol. En épocas siguientes, no parece haber palacio que se precie que no exhiba con gran despliegue ornamental un buen elenco de figuras ilustres. El texto y la imagen con función aleccionadora es un aspecto predominante en el ambiente renacentista de la época. Al elemento ornamental se une el encuentro dialógico posterior en el que se ofrecen modelos de conducta amorosa y que tiene lugar en la alameda de un prado anejo al cementerio. A juicio de Rallo, la obra *La Diana* se erige como una narración de personajes basado en el enredo de enamorados, inaugurando de esta manera la moderna novela psicológica. En cambio, apenas profundiza en la exploración individualizada de los caracteres, porque los sitúa en un mundo idealizado e

irreal y los utiliza como medio de entender el significado del amor: “La conducta humana no se explica así por un proceso interno sino por el sometimiento a fuerzas superiores, lo cual posibilita la solución sobrenatural que reciben algunos de los enredos de amor” (2008: 67). La magia posibilita el entendimiento del amor y la voluntad de solución, que es ajena al plano humano. Si existe evolución en los pastores, depende de la instrucción recibida de Felicia, más que en la iniciativa de los pastores.

En el ambiente pastoril se conjugan la utopía arcádica y el amor mundano, lo que facilita la presencia natural de las ninfas y de Felicia. El amor sustenta la textura narrativa y aporta cohesión al conjunto de la novela. El entramado de relaciones sentimentales confluye en la sabia Felicia. La maga aporta unidad al relato, porque a ella acuden en peregrinaje los personajes que esperan el remedio. Se trata de un espacio de purgación y de purificación de las relaciones amorosas anteriores. El discurso de la maga y los trabajos encomendados pretenden remediar el maltrecho amor bajo la supervisión de la casta divinidad pagana Diana. Montemayor retarda la intervención directa de Felisa entre los personajes hasta bien avanzada la narración. La figura cobra un valor sugestivo, porque las ninfas, que hacen la función de guía, anticipan su encuentro en varias ocasiones con breves alusiones a los beneficios de su sabiduría. Es experta en hierbas y en resolver amores: “cuyo oficio es dar remedio a pasiones enamoradas” (p. 93). Su contrapartida en la novela es el mago Alfeo, cuya magia, en lugar de ayudar a deshacer los nudos eróticos, los entorpece; parecido papel tiene Dardanio, como veremos, en *La Arcadia* de Lope.

Además de la ciencia, es su bondad la que describe al personaje. Felisa defiende los valores adquiridos en la vida mediante el esfuerzo y el talento natural, en lugar de aquellos que vienen de linaje y de la nobleza heredada. Solo consiguen el verdadero amor pleno de virtud aquellos que construyen su personalidad y su fortuna por sus propios medios (véase López Estrada, 1970: 170). La sabia Felisa defiende la castidad y el amor puro, como así consta en el pórtico de su palacio, al que solo accede el que ha vivido en castidad y ha conservado su primer amor: “Y si la fe primera no ha perdido / y aquel primer amor ha conservado / entrar puede en el templo de Diana / con virtud y gracia es sobrehumana” (p. 165). La inscripción y la prueba de castidad rememoran la inscripción medieval del castillo del *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana, pero en este caso ocurre a la inversa. El espacio infernal se torna en luz de

esperanza para aquellos dispuestos a seguir los consejos indicados. En una de las salas del palacio los pastores admiran imágenes labradas en las paredes de alabastro. Son personajes que representan historias en las que la castidad está por encima incluso de la muerte (véase p. 177). En forma de écfrasis, aparecen como ejemplo de honestidad figuras legendarias como Lucrecia y Medea, aunque Montemayor se refiera a la fama de la castidad de Penélope.

Los pastores beben el agua encantada y entran en un profundo sueño, como si entraran en un estado hipnótico del que solo Felicia puede hacerlos volver. La crítica ha señalado que el filtro se limita a acelerar un proceso inevitable, el desvanecimiento del recuerdo por la ausencia (véase Alonso, 1994: 112). El cambio psicológico tan profundo que sufren los pastores tiene relación con el motivo de la conversión interior, en cierto modo, asemejado a la metamorfosis. En el caso de Felicia acontece mediante el sueño, en cuanto a la ausencia temporal de la vida consciente provocada por el agua: “Felismena llegó entonces a Sylvano y tirándole por un brazo, le comenzó a dar grandes voces, las cuales aprovecharon tanto como si las diera un muerto” (p. 224). La vuelta a su estado inicial, es decir, despierto, conlleva, a su vez, el olvido. La bebida implica la pérdida del contacto con la realidad. El agua mantiene el recuerdo lejano del amor, pero consigue hacer olvidar la pasión, que ahora es nostalgia de la memoria (véase p. 270).

La varita mágica desaparece de los objetos que maneja de la bruja, y que está vinculado a la fantasía del *folktale* y a la metamorfosis. Montemayor la sustituye por el libro mágico de Felisa, que utiliza para tocar a los pastores y validar su efecto. La transformación se opera sobre el cambio en la conducta amorosa del individuo. El libro sincretiza dos tipos de conocimiento: el científico y el sobrenatural. De manera que se funden dos maneras de entender la magia, que evoluciona así acompañando al espíritu moderno de la contemporaneidad de su autor. La actuación de Felicia es casi una ciencia que sustituye paulatinamente a la magia, aunque aún se aprecian signos más antiguos.

Las fieras también rodean a la maga, forman parte de la decoración suntuosa del palacio. Se hallan talladas las figuras de leones, panteras y tigres en la base de las columnas de uno de los patios del edificio maravilloso. Lida de Malkiel (véase 1983: 428) señala que algunos de los elementos frecuentes de la novela pastoril son los

palacios de ensueño, las mansiones alegóricas o los paisajes paradisíacos, que refuerzan su conexión con las novelas cabelleresca y sentimental. Como en las novelas caballerescas tardías, abundan aquí los edificios suntuosos concebidos bajo el influjo de la arquitectura del Renacimiento, aunque retienen un halo sobrenatural de la vieja estructura medieval de la Casa de la Fama que les permite pasar revista al panteón grecorromano y prolongarlo con las glorias nacionales y contemporáneas. Un recurso nuevo, en cambio, es el de figurar un monumento sepulcral dedicado a la presencia de los difuntos de fabulosa riqueza adornando el panteón de la escena fúnebre, como el de doña Catalina de Aragón de la *Diana*, al que los pastores son guiados e ilustrados por Felicia. En este sentido, las estancias del palacio están decoradas con figuras del heroísmo hispano, personalidades contemporáneas de Montemayor, y personajes mitológicos, que también son considerados como parte de la historia. El motivo histórico decorado de forma tan ornamental contrasta con el espacio sobrenatural donde se muestra el ambiente de la corte, trasladado al mundo artificial y de la fantasía. La estatua de Orfeo, por ejemplo, parece cobrar vida propia cuando comienza a cantar a las damas de la corte como si de juglar se tratara (véase p. 179). El mundo mágico de *La Arcadia* de las Prosas VIII y IX, pudo haber inspirado la ficción de la sabia Felicia, y la presencia del cementerio y el jardín pudo haber tenido su origen en la Prosa X (véase López Estrada, 1970: LX; Lida de Malkiel, 1970: 429).

La sabia Felisa de Montemayor posee un talante humanista con aptitudes para el diálogo, empatía y comprensión. La bruja clásica es así actualizada e incorpora la capacidad psicológica para la curación de los pastores. Sus consejos contemplan la posibilidad de consumación del deseo, pero desde la fidelidad, la honestidad y la sencillez del sentido común. Sin embargo, en lugar de mantenerse en el plano más conceptual, Montemayor proporciona una complejidad de situaciones múltiples que ejemplifican las ideas más teóricas procedentes de León Hebreo. La mayor concesión que suele hacer el autor a la diversidad casuística es más propia de la pastoril. La actualización vital de esta casuística, y su profundidad psíquica, deriva precisamente de cada uno de los casos (véase Avallé-Arce, 1974: 48).

En la *Diana*, el verdadero amor ocurre por destino; ni la fortuna, ni la razón gobiernan este sentimiento. Esta circunstancia encaja con las ideas neoplatónicas y el amor cortés, vigentes en el Renacimiento, y que propugnan un amor extendido hasta la muerte. Sin

embargo, esta situación reduce las posibilidades novelísticas. El personaje de Felicia responde a estas necesidades narratológicas, porque proporciona una nueva red de relaciones e historias de amor de los pastores. Con la intención de aunar el psicologismo neoplatónico con el dinamismo novelístico, a juicio de Avalle-Arce: “a Montemayor no le queda más que un recurso: apelar a lo sobrenatural. Se impone así la necesidad de la presencia de la sabia Felicia y su agua encantada que hace olvidar a los pastores sus viejas pasiones y les despierta otras nuevas.” (1974: 83).

Después de haber analizado el esquema de las acciones de Felicia y los elementos sobrenaturales de los que se sirve, es posible afirmar que existen similitudes con las acciones ocurrientes en el mito de Circe. Las analogías resultantes justifican la herencia de personaje de la Antigüedad clásica. Montemayor pudo encontrar inspiración en su precedente mítico ya lejano, quizás desde la traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez; a lo que se suma la influencia de la lírica pastoril antigua, donde confluyen la temática del amor y la práctica de la magia que alcanza la prosa de Sannazaro. Sin olvidar la influencia de Ovidio, desde la traducción de sus obras, como la *Metamorfosis* de Bustamante, mitografías y múltiples alegorías medievales, que estaban al alcance de Jorge de Montemayor.

#### **5.1.6.2. Segunda parte de la Diana de Alonso Pérez**

Alonso Pérez publicó la *Segunda parte de la Diana* de Montemayor en 1563. La obra se caracteriza por la filiación al modelo del género bucólico. Ya en el prólogo, el médico salmantino comenta algunos detalles tratados por su predecesor Montemayor, del que se consideraba su heredero literario, según hace constar en el “Argumento”. La sabia Felicia tiene más presencia que su antecesor a lo largo de los ocho libros en los que se divide la novela, aunque la realización de la magia se ve más reducida que en su predecesor. El ambiente sobrenatural incide en la percepción que de ella tienen los personajes. Por ejemplo, Parisiles, en el Libro II, desconoce la verdadera naturaleza de Felicia: “Quien quiera que seas, noble señora, ora te cuentes en el número de los mortales hombres; otra entres en el cathálogo de los inmortales dioses” (p. 63), que trae a la memoria las palabras del griego Polites, al llegar al palacio de Circe homérica “sea diosa o mujer” (*Od.* X 228). Con la duda del pastor, Alonso Pérez parece situar la novela en el tiempo mitológico en el que los dioses y los hombres compartían el mismo



espacio. Antes había informado Felicia de que su presencia se debía al deseo de servir al amor de los pastores Felis y Felismena, y a todos aquellos que sufren por amor, a los que conduce hasta su palacio.

A diferencia de la obra de Montemayor, en la que los peregrinos iban al encuentro de Felicia, el papel de guía de la Felicia de Alonso Pérez se prolonga desde el inicio de la novela. La amplificación es debida, muy probablemente, a la naturaleza del argumento, que es continuador del de Montemayor. Si es así, la configuración de la novela se ve modificada desde el principio, y de igual modo la función de Felicia en la estructura general de la obra, pues deja de ser el punto de inflexión por tratarse del personaje al que pretenden llegar los pastores en su viaje. Entonces, la decisión poética de querer continuar el relato desde el final de la anterior de Montemayor altera las funciones de Felicia en el conjunto global de la narrativa. Este cambio aporta elementos de contraste respecto de la Circe homérica que hacen disminuir progresivamente la semejanza entre ellas.

Una muestra de la magia de Felicia ocurre en la relación de amor de Sireno y de Diana. Felicia ofrece una bebida al pastor, cuyo efecto desvela el narrador: “la bebida del desacuerdo, pues con ella se le quitava un tal estorvo delante” (p. 42). El supuesto efecto mágico queda en entredicho y lejos del pensamiento acerca del amor idealizado de Montemayor. La propuesta de Alonso Pérez no provoca nostalgia o melancolía en los amantes, sino la alegría del que ha sorteado o evitado el obstáculo que impone el amor. Este punto de vista encuentra arraigo en la interpretación escolástica del amor-pasión. El ambiente amoroso de la segunda parte se combina con las risas y la burla de la pasión (véase Avalor-Arce, 1970: 110). Finalmente, en el Libro VIII, el último de la continuación de Alonso Pérez, la comitiva pastoril es conducida al templo de Felicia, que envía a Sireno en busca de Diana, puesto que Delio, su marido, ha muerto. El final queda abierto a expensas de una posible tercera parte. El fallecimiento cuestiona el tema de la idealización del amor, que cede terreno ante la condición efímera de la naturaleza humana. Gil Polo se hace eco de este episodio, que retomará en la *Diana enamorada*.

### 5.1.6.3. *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo

La obra de Gil Polo la *Diana enamorada* se publicó en 1564, un año después de la de Alonso Pérez. Gil Polo añadió cinco libros a su modelo de la *Diana* de Montemayor. Los tres primeros libros presentan los casos de amor, que se resuelven en el cuarto por parte de Felicia y se festejan en el quinto con la celebración de una boda. Gil Polo presenta a su Felicia como “sapiéntísima Felicia” (p. 231) al inicio del libro cuarto, y como una “honestísima Sibila” (p. 232). No se detiene en describir el palacio de Felicia, pero alude al modelo de Montemayor para evitar repetir y simplificar a la vez la narración. Con alusiones a la primera *Diana*, el narrador emplea la intertextualidad y muestra el control sobre la ficción narrativa. Establece vínculos entre el texto que le precede en el tratamiento de la materia literaria, informando, de forma explícita al lector de algunas de las modificaciones que va a incluir en su versión, lo que da muestras de la conciencia del proceso de creación. Maneja el papel de narrador y de autor al mismo tiempo. Por ejemplo, cuando la ninfa Arethusa dirige al grupo de pastores al interior del palacio de Felicia, el narrador decide no tratar la descripción fabulosa y la amenidad del jardín porque, dice, fue tratado en el cuarto libro de la *Primera Parte*: “Mas no quiero detenerme en contar particularmente su hermosura y riqueza, pues largamente fue contada en la primera parte” (p. 233).

Con la intención manifiesta de no tratar detalles consabidos Gil Polo simplifica la materia poética y reduce el entramado de acciones entre los personajes. Una muestra de ello es que las opciones individuales adecuadas a los pastores de Montemayor se sincretizan en el matrimonio como fórmula de solución general, más de acuerdo con la ideología de pensamiento cristiano, quizá insuflado por el espíritu de la Contrarreforma católica, que toca el marco de ficción, pues el alcance del asesoramiento amoroso de Felicia de Montemayor, mucho más dispar y heterogéneo, amoldado a cada uno de los pastores, discurre en la pastoril de Gil Polo dentro de los cauces consabidos. Existe, pues, una reducción en el recurso literario de la magia por motivos ideológicos y por las circunstancias sociales, porque las soluciones se unifican y tienden de forma inexorable hacia la consecución del matrimonio.

Al comienzo del Libro IV, dedicado a Felicia, Gil Polo advierte de los caprichos de la Fortuna y de los cambios constantes que la definen como inestable. Ante esta

incertidumbre, propone una actitud prudente y la medianía para encajar sus vacilaciones: es mejor vivir desconfiado de la abundancia constante y no desesperarse por los sufrimientos largos por amor. El espíritu del personaje de la maga convive con la medida y equilibrio de las recomendaciones aplicadas en los casos de los peregrinos. Y, también, concilia al mismo tiempo el sentir cristiano, porque sus recetas se orientan al beneficio en la unión conyugal, como ocurre con Sireno y Alcida. Felicia infunde el coraje que necesita Sireno para conseguir a Alcida y formalizar su relación de manera permanente. Ese valor del que carece Sireno compensa la distancia que existe entre él y Alcida. Sin embargo, la valía es algo más que un impulso. Gil Polo plantea el mérito individual como una cualidad compuesta de riqueza y de sabiduría. Forma esta, de entender la estimación del individuo, más aburguesada y más propia de la nobleza cortesana, de la que mostraba la Felicia de Montemayor: “Que aunque él es pastor y ella dama, puede Felicia añadirle a él más valor del que tiene dándole muchísima riqueza y sabiduría, que es la verdadera nobleza” (p. 231).

Felicia cree en las esperanzas futuras que pudieran existir después de la muerte. Esta idea la transmite a la pastora Diana después de la desaparición de su amado Delio para consolarla por su pérdida. La presencia de la muerte encarece la posibilidad de idealizar el amor. Como solución a la muerte de Delio, la Felicia de Gil Polo ofrece a Diana la alternativa de casarse con Sireno, a quien el poder de la magia había ablandado su corazón. Gil Polo nos informa de las habilidades de Felicia: “Allí hizo gran obra el poder de la sabia Felicia, que, aunque allí no estaba, con poderosas hierbas y palabras y por muchos otros remedios, procuró que Sireno comenzase a tener afición a Diana.” (p. 256). Las palabras y las hierbas son elementos propios de Circe en la *Égloga VIII* de Virgilio, en la que hay pastores, como Alfesibeo, que reciben el encantamiento con el canto de Circe, tal y como lo hizo con los hombres de Ulises. Felicia sigue siendo experta en hierbas, pero sobre todo en palabras, es decir, apela al valor de la razón y la elocuencia, en especial, al efecto del canto. Además, la maga renacentista de Gil Polo conoce “los influjos de las celestes estrellas” (p. 256) en relación con las almas de los individuos, un conocimiento del cosmos que acentúa su faceta científica en combinación con otros medios más antiguos.

El contraste entre las soluciones que ofrecen las magas pastoriles de Montemayor y de Gil Polo puede establecerse en términos ideológicos, según explica Avalor-Arce (p.

122). Para el amor, en el modelo de Montemayor, la solución posible se consigue por medio de lo sobrenatural. Sin embargo, en Gil Polo el papel de Felicia se dibuja de forma bien distinta. Los poderes mágicos lo son, en la medida en que cuentan como un elemento supeditado a la razón que predomina sobre amor:

El *omnia vincit Amor* es anti-estoico en la medida que *omnia* incluye a la razón y la voluntad. Pero una vez efectuada la nueva jerarquización que supone esta diferente forma de comprender las relaciones entre el hombre y sus pasiones, entonces no hay daño en devolver al amor sus atributos, ya que el estoicismo no está contra el amor, sino que está a favor de la razón. (p. 122)

Después de la boda, se celebran los homenajes, el festejo se compone de baile, música y la danza del ciervo. Las ninfas tocan instrumentos musicales pertenecientes al ambiente pastoril: flautas, alboges o chapas, y al cortesano: laúd, arpa, cítara o lira. Los dos espacios se funden en melodiosa armonía inspirada en la Diana primera (véase López Estrada, 1987: 276, 11n). A continuación, se celebra la representación del ciervo, de larga tradición literaria, con aplicaciones en el terreno humano y divino; el ciervo aparece frecuentemente como antesala a una transformación. En este caso produce un cambio de estado de soltero a casado validado con la celebración matrimonial. Felicia explica el significado alegórico-moral de su invención, en la que el ciervo es el corazón humano y las flechas son las tentaciones. Se trata de un motivo de la literatura hispana, el del ciervo herido, ampliamente tratado por Lida de Malkiel (véase 1975: 52-79). Gil Polo cuenta que Felicia inventa, “finge”, un ciervo para crear una escena en la que las ninfas equipadas con arcos disparan flechas con las que hieren al animal. El mismo truco emplea Circe para aislar a Pico durante una escena de caza en *Metamorfosis*, antes comentada, en la que proyecta la imagen de un jabalí. Este asunto se relaciona con la imagen del ciervo en la *Eneida* (VI 65), en la que Dido se comparaba a una cierva herida. Con anterioreidad, Homero describe en un contexto distinto una escena en la que Ulises da caza a un ciervo antes del encuentro con Circe y de la metamorfosis de sus hombres en cerdos.

Continúa la fiesta y Felicia organiza una naumaquia; otro espectáculo teatral en el que se representa una batalla naval, lleno de colorido y ornato en el que Felisa ofrece la lucha de indígenas transportados en barcas y armados con escudos y lanzas. Después del

entretenimiento, Felicia se dirige a los pastores y cortesanos para transmitirles la lección moral que han de practicar en adelante. Apela a la contención de las pasiones, a la corrección de las veleidades pasadas y a la discreción en el futuro. Gil Polo también extiende la lección a sus lectores, y de nuevo muestra conciencia de la ficción creada para establecer un vínculo directo con el lector: “vuestros pasados tormentos, a vosotros y a cuantos de ellos tendrán noticia, han de servir de lección”. En este contexto, y siguiendo los dictámenes de la razón, el camino que se ofrece a los enamorados mediante la asesoría de Felicia, es aquel que ofrece el amor del matrimonio.

#### **5.1.6.4. *La Arcadia* de Lope de Vega**

Una más de las obras del género pastoril es la novela de Lope de Vega y la ficción bucólica *La Arcadia* (1598),<sup>52</sup> dedicada al Duque de Osuna. En la pastoril de Lope de Vega tiene protagonismo otra de las magas adscritas a la novela pastoril, se trata de Polinesta, que interviene en el Libro V. En la extensa narración, Lope cuenta el amor imposible de Belisarda con Anfriso a causa de las normas sociales, que someten a Belisarda a casarse con el aborrecible Salicio. Los celos rompen con la armonía de los jóvenes y, fruto del enredo de Cardenio, un mago venido a menos, el asunto acaba con la boda de los enamorados. La conjunción de la novela pastoril con el género de comedia áurea fue un hecho poético admitido por el mismo Lope, que escribió una comedia con el mismo nombre (véase Avalor-Arce, p. 165).

En *La Filomena*, Lope alude a *La Arcadia* y a la influencia que tiene la obra del italiano Sannazaro, “que España Sanazaros cría”. En una de las múltiples digresiones literarias que realiza Lope de Vega, detalla el poeta elementos pastoriles que considera integrantes del género bucólico, entre los que no falta el canto al amor con la zampoña y el recurso de la magia: “Canté versos *bucólicos* / con pastoril zampoña, melancólicos; / que siempre tiene amor los fines trágicos, / todo celos, temor y encantos mágicos. / Allí cubrí con áspera corteza / príncipes generosos” (p. 647). De esta manera encubre asuntos de la nobleza cortesana. “Así dice el Tasso en su *Poética* que se pueden tratar cosas humildes con ornamento grande, que también responde a lo que en la *Arcadia*

---

<sup>52</sup> Introducimos esta obra en el capítulo del “Renacimiento”, aunque Lope de Vega se estudia habitualmente en el siglo XVII. En rigor, la obra es del XVI (1598), pero, además, sigue un género plenamente renacentista como es la novela pastoril.

tengo escrito” (p. 277). Se trata de una novela pastoril y amatoria, pero también es “historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas” (p. 278). De lo que se deduce que sobre el molde pastoril, Lope vierte sus vivencias personales, como indica en el “Prólogo”. Debido a las exigencias genéricas, validadas por el mismo Lope, se justifica, pues, la selección de la magia por motivos de género poético.

En *La Arcadia*, la maga Polinesta conduce a Anfriso al palacio maravilloso en cuyas estancias se alojan ocho doncellas, que no son otras que las personificaciones de las Artes Liberales más la poesía, tras lo cual, el enamorado es guiado al Templo del Desengaño, donde podrá distraer su sufrimiento por amor con la maravilla de la visión deleitable que le ofrecen las Musas y las pinturas alegorizadas al modo de los *Emblemas* de Alciato (véase Lida de Malkiel, 1983: 428). Los medios mágicos de Polinesta se implementan mediante la astrología y la quiromancia, además de la recurrente agua mágica. Antes de entrar en el palacio, han de pasar por la cueva próxima al palacio de la maga, de manera que la sabiduría no necesariamente está vinculada en exclusividad al espacio cortesano palaciego. Sin embargo, antes debe operarse la transformación, para lo cual necesita pasar tres días en su cueva, y debe mudar de vestido. Primero bebe del agua y, después, cambia la piel por la de una culebra:

Polinesta llevó a Anfriso a su escondido estudio. El cual, como si hubiera bebido en las famosas fuentes de Beocia que la una da memoria y la otra la quita, así estaba divertido y suspenso. Desnudole la sabia aquellos antiguos vestidos, como entre dos piedras lo suelen hacer las culebras, y, puesta en su lugar una blanca y resplandeciente túnica, sacó a los dos pastores por una pequeña puerta que al fin de la espaciosa cueva estaba (p. 616).

Lope reduce el protocolo iniciático de la metamorfosis al uso retórico de un símil. Se desliga rápidamente de la magia, y propone el ejercicio de las Artes Liberales como fórmula válida para olvidar el amor. El foco de atención se centra en la virtud y en el estudio frente a la ociosidad, que conduce a la distracción de las pasiones: “advertid ahora de qué suerte puede ser posible que amor, a quien no curan hierbas, la virtud le acabe.” (p. 584). Y, más adelante, añade: “Así aconseja en sus *Remedios* aquel gran amador que no asista mucho un hombre en Roma, sino que huya. No hay tan verdadera ausencia como el ejercicio virtuoso.” (p. 597), aludiendo a la obra del poeta Ovidio.

En la extensa obra *La Arcadia* de Lope no podían faltar también las alusiones directas a Circe, que van a formar parte del ornato de la obra. Una primera mención se observa injerta en el canto amebeo, que versa sobre el encuentro con Cupido, ocurrido al inicio del día, descrito como un amanecer con múltiples referencias mitológicas:

Por la florida orilla  
de un claro y manso río  
de salvia y de verbena coronado,  
al tiempo que se humilla  
al planeta más frío  
con templado calor el sol dorado,  
libre, solo y armado  
de acero, olvido y nieve,  
pasaba peregrino,  
ya fuera del camino  
del juvenil ardor que el pecho mueve,  
cuando al salir Apolo  
un niño vi venir desnudo y solo,

rubio el cabello de oro  
con una cinta preso  
que los hermosos ojos le cubría  
y, como alarbe o moro,  
de innumerable peso  
un carcaj que del cuello le pendía,  
y, como quien vivía de saltar los hombres,  
un arco puesto a punto.

Mas cuando le pregunto  
que me diga sus títulos y nombres,  
respóndeme arrogante,  
niño en la vista y en la voz gigante:

“yo soy aquel que suelo

con apacible guerra,  
con alegre dolor y dulces males,  
desde el supremo cielo  
hasta la baja tierra  
herir los dioses, hombres y animales.  
Transformaciones tales  
jamás Circe las supo,  
porque un hechizo formo  
con que mudo y transformo  
cualquiera ser que de mi fuego ocupo,  
y el alma que condeno  
la hago yo vivir en cuerpo ajeno.”

“Fácil tengo la entrada,  
difícil la salida;  
ablándame el desprecio y cansa el ruego;  
ni hay alma tan helada  
o en piedra convertida  
que no enterezca mi amoroso fuego.  
Por eso rinde luego  
las armas arrogantes  
de que vas victorioso,  
que el rayo más furioso  
se temple con flechas penetrantes,  
y lloran mis agravios  
igualmente los fuertes y los sabios. (p. 204)

La recurrencia al mito se halla inserta en el canto de Menalca, uno de los pastores de la Égloga III de Virgilio, cuando se encuentra con el dios Cupido. Recita en primera persona, en alabanza a su poder, combinando los heptasílabos y los endecasílabos. Gil Polo versiona de igual modo la disputa pastoril entre Sireno y Arsileo en su *Diana enamorada* (Lib. IV) en la que Sireno vitupera al dios mitológico por el tormento que es sufrir por desamor. Lope, en cambio, da presencia y voz a Cupido. El pastor de Lope, Menalca, está emparejado en *La Arcadia* con Isbella, una pastora procedente de Italia



que pretende retener a Menalca con su amor. Con estos antecedentes Lope introduce el canto de Menalca, que cuenta una historia independiente ajena al amor por Isbella. En la alusión mitológica, Lope aprovecha el motivo de la metamorfosis de Circe para compararlo con Cupido y, al mismo tiempo, ensalzar los poderes amatorios de Cupido, que están por encima de los de Circe. Se trata de una alusión múltiple a consecuencia del cruce de divinidades, que se explica con la importancia dada a las cualidades de una de ellas sobre la otra. Se trata de una combinación en beneficio del ornato y una manifestación más del grado de erudición de Lope de Vega.

De acuerdo con Serés (véase pp. 304-346), la cita mitológica tiene como trasfondo la teoría de amor de Marsilio Ficino, con la que se logra la transformación del amante en el ser amado. De este modo aspira a reunirse con el amado y los dos perviven siempre juntos. El amor opera sobre los enamorados como si se tratara de magia, más poderosa que la de Circe. Así lo explica el pastor Anfriso en *La Arcadia*: “pues si el alma se puede apartar del cuerpo, jamás la mía de la tuya, que con el lazo inseparable de su inmortalidad las ha juntado el amor para siempre.” (p. 192). Esta unión indisoluble casa con el “amor mago” al que se refería Marcilio Ficino:

Pero, ¿por qué imaginamos el amor *mago*? Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza (...). Por esto, ninguno puede dudar que el amor es un mago, ya que toda la fuerza de la magia se basa en el amor y la obra del amor se cumple por fascinaciones, encantamientos, sortilegios. (1986: 153-155)

El peregrinaje de los pastores continúa hacia el templo, y para amenizar el camino, Gaseno canta una lira a la conocida pastora Lidia acerca de su juventud y de su vejez:

Podrás, hermosa Lidia,  
que de tus gustos es remedio en parte,  
de Circe y de Canidia  
si quieres enseñarte,  
cobrar la fama y aprender el arte.

Y ya que la hermosura  
no tiene aquel poder cuya violencia  
volvió de piedra dura  
tanta mortal presencia,  
lo que hizo la hermosura, hará la ciencia (p. 325)

En estos versos de *La Arcadia*, Lope da entrada a la bruja napolitana Canidia. Circe y Canidia aparecen juntas en el Epodo 17 compuesto por Horacio. Lope trata con tono satírico la huella del paso del tiempo en Canidia. Su belleza era capaz transformar en piedra a sus jóvenes amantes, pero en la vejez vale más aprender del arte de la ciencia de los cosméticos. Estos versos introducen los posteriores de Celso, que aluden a las habilidades de las mujeres para realzar su hermosura y ocultar sus defectos, y contraponen la belleza natural con el artificio de belleza.

La tradición horaciana contrasta con los versos esdrújulos recitados por los rivales de Anfriso, Leriano y Galarón:

Leriano

¡Quién fuera, como Circe [nigromántico],  
y pudiera volar hasta las Hélices,  
y a brazos exceder el mar Atlántico!

Galafrón

Si no fueran sus alas tan infelices  
Del hijo desdichado y padre astrólogo,  
Para seguirla nos hicieran felices.

Leriano

No hagas de imposibles largo prólogo  
Ni pienses imitar la Fenis única,  
Que eso de vuelo es fábula y apólogo (pp. 348-349)

El canto de los pastores hace de Circe una experta en nigromancia que, además, vuela, como el dios Helios, del que Galafrón rememora la fábula de la caída de Faetón, de Ovidio (*Met.* pp. 230-231). En el libro tercero, Olimpo, un rival más de Anfriso en el amor, escribe a Silvio acerca de la llegada de Belarda a Cilene:

#### Carta de Olimpo a Silvio

Aquí ha llegado, amigo Silvio, la Circe de vuestros montes y el escándalo de los nuestros, la Medea de su voluntad y el Alejandro de las ajenas; la que, al contrario de Medusa, vuelve de las piedras hombres, y aquel ingenio de Ovidio, transformador de cuanto llega a su entendimiento; porque como ella lo mire, no ha de quedar en su ser. El efeto que ha hecho su venida en nuestra sierra es el mismo que el de Faetón cuando con el carro del sol abrasó a Etiopía. (p. 368)

Lope desplaza a Circe al ámbito montaraz de los pastores. El mito es aludido en el interior de una epístola, que a modo de *collage* trae a la novela pastoril otra fórmula literaria. La magia de Circe se cruza y se contamina con la de Medusa. La imagen del fuego, traído a colación del mito de Faetón y el amor, describe de forma hiperbólica el efecto del amor. El resultado es la metamorfosis colectiva de los pastores de Cilene.

En el mundo arcádico, Lope modifica el tiempo natural de los encuentros pastoriles, que habitualmente se conjugan al calor del sol; prefiere, en cambio, la reunión programada y anticipada de la velada a la espontaneidad de las reuniones diurnas. Los cantos amebeos que jalonan las escenas a la luz del sol y la sombra del bosque, se tornan en encuentros nocturnos hasta el amanecer, con lo que Lope modifica las circunstancias comunes del tópico pastoril:

(...) dijo el sabio Benalcio que para la siguiente noche echasen suertes a cuáles de los pastores cabía contar dos fábulas, una en prosa y otra en verso, y representar una égloga, porque estas quería que fuesen principio de aquel ejercicio, y que luego los demás cantasen varios versos a diferentes propósitos, después de los cuáles podrían bailar, danzar y hacer otros ejercicios. (p. 433)

En este ambiente de nocturnidad tiene lugar una escena festiva en la que Montano y Lucindo se adormecen producto de la magia de Circe:

Ya, soledades mías,  
alegre vuelvo a veros,  
desengañado sin provecho y tarde.  
Aquí las fantasías  
por quien quise perderos  
Harán de sus memorias justo alarde;  
y, de un loto cobarde  
dormidos, los sentidos  
dejarán ocasiones,  
cuidados y opiniones  
que servicios al fin desconocidos  
de quien siempre desmedra  
son Circe que convierte un hombre en piedra. (p. 445)

En estos pasajes extraídos de la obra pastoril de Lope constatamos la magia y el amor como elementos recurrentes en torno a Circe. En varias ocasiones, el poeta se apoya en otros mitos para aludir a Circe, produciéndose un cruce y entre ellos con el objeto de adornar la prosa y los versos del texto que recibe la influencia de autores latinos, como Ovidio, Horacio y Virgilio.

#### **5.1.6.5. *La Galatea* de Cervantes**

Cervantes también tiene un lugar para Circe en la novela pastoril *La Galatea*, que constituye el primer trabajo extenso del genial escritor, fechado en 1585. La novela reúne relatos cortos que disponen un muestrario de distintas situaciones de amor, celos y desamor, en las que se insertan composiciones poéticas de géneros diversos que van ponderando los afectos amorosos en los personajes. El soneto don Luis de Bargas Manrique, dirigido a los lectores en *La Galatea*, anuncia elementos que entran en juego en la novela, mostrando el entramado mitológico en combinación con ingredientes de tema pastoril:

Jove su rayo os dio, que es la viveza  
de palabras que mueven pedemales;  
Diana, en exceder a los mortales  
en castidad de estilo con pureza;  
Mercurio, las historias marañadas;  
Marte, el fuerte vigor que el brazo os mueve;  
Cupido y Venus, todos sus amores;

Apolo, las canciones concertadas;  
su sciencia, las hermanas todas nueve;  
y, al fin, el dios silvestre, sus pastores. (2003: 12)

Cervantes mezcla prosa y verso, intercala historias, enredos de amor con quejas y cantos, en el ambiente propicio al encuentro entre pastores. Sin embargo, una de las piezas importantes de la novela pastoril, el elemento sobrenatural, está ausente, al contrario de lo que en principio cabría esperar. La alusión a Circe se atestigua en la prolongada intervención de Lenio en el Libro IV, manifestando su resentimiento por un amor desdeñoso, para lo emplea el verso endecasílabo:

Amor es fuego que consume al alma,  
yelo que yela, flecha que abre el pecho  
que de sus mañas vive descuidado;  
turbado mar do no se ha visto calma,  
ministro de ira, padre del despecho,  
enemigo en amigo disfrazado,  
dador de escaso bien y mal colmado,  
afable, lisonjero, tirano crudo y fiero,  
y Circe engañadora que nos muda  
en varios monstruos, sin que humana ayuda  
pueda al pasado ser nuestro volvernó,  
aunque ligera acuda la luz de la razón a socorrernos; (2003: 116)

El canto de Lenio, en el que se inserta la referencia a Circe, es producto de un cambio en su percepción del amor. Los versos de esta estrofa resumen y acompañan su discurso.

Utiliza el recurso petrarquista de la antítesis del hielo y el fuego para definir el amor, a diferencia del medio más habitual en que la metamorfosis tiene vuelta al estado inicial. Pero el desprecio que muestra Lenio se origina en la imposibilidad de recuperar su voluntad transformada por Circe, que es identificada con el amor que engaña y que arrebató la razón y el libre albedrío; se trata de un amor pasión, que no alcanza la “la luz de la razón”.

El pensamiento del pastor Lenio se opone a su propio razonamiento cuando, anteriormente, al inicio del Libro I, se había mostrado precisamente reacio al amor pasión y a favor del conocimiento racional que da cabida a la ciencia. Su actitud, pues, bascula en extremo y recibe la oposición generalizada del resto, encabezada por la respuesta de Tirsi. La pastora se decide por la experiencia vitalista; condena la filosofía y a los heroicos poetas que reprenden los vicios. Se trata de dos posturas con las que se concibe el mismo tema, abierto a la pluralidad de opiniones. Lenio se desdice y reniega de sus palabras, da un giro a su pensamiento inicial cuando experimenta el rechazo de Gesalia. Gesalia es una pastora que está decidida a seguir el camino de Diana, y que Cervantes nos presenta en un episodio en el que aparece dominando a otro de los pastores con un cordel al cuello. Lenio se enamora locamente de Gesalia, pero no es correspondido, lo que plantea contradicciones en el personaje de Lenio. De acuerdo con Avallé-Arce:

Cervantes rara vez ve la cosa como infragmentable, y lo más logrado de sus obras es un sabio esfuerzo para desmontar la realidad, ideal o física. En consecuencia, el amor adquiere aquí una complejidad conceptual que representa, no tanto una multiplicidad de teorías, sino la variedad natural del ángulo de incidencia de ese amor sobre las vías noveladas. (p. 238)

Esta posibilidad de fragmentación abre el abanico de casos amorosos que cuentan y cantan los pastores que habitan en la novela. Cervantes permite la digresión filosófica, aunque no pretenda encorsetar la materia amorosa en cauces teóricos. La novela no se halla exenta de estas interrupciones, que Cervantes exculpa en su “Prólogo” ante los lectores: “y así no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza.” (2003:11). En algunos de

los cantos se acompañan de excursos que tratan de alumbrar la postura de los pastores. Una de las digresiones, volviendo a *La Galatea*, explica que Lenio es conocido por el resto de pastores por su desconocimiento del amor, hecho por el que se satisface y en el que reside su felicidad. Lenio parte de la concepción del amor entendido como deseo de belleza que se transmite por el sentido de la vista, y distingue dos tipos de amor: uno, el amor físico; y, el otro, el amor incorpóreo:

Es, pues, amor, según he oído decir a mis mayores, un deseo de belleza, y esta definición le dan, entre otras muchas, los que en esta cuestión han llegado más al cabo. Pues si se me concede que el amor es deseo de belleza, forzosamente se me ha conceder que, cual fuere la belleza que se amare, tal será el amor con que se ama. Y porque la belleza es en dos maneras, corpórea a incorpórea, el amor que la belleza corporal amare como último fin suyo este tal amor no puede ser bueno, y este es el amor quien yo soy enemigo. (2003:112)

La primera clase de amor es el que Lenio degrada en primera instancia, y paradójicamente es el amor que sufre por Gesalia. Esta clase de amor fisiológico relativo al cuerpo y a las pasiones es el que trata de explicar enlazándolo con la imagen del mito de Circe, pero después de haber experimentado el rechazo de Gesalia. Es entonces cuando Lenio se enfrenta a la circunstancia de la realidad, y se produce el careo del personaje con un acontecimiento de la vida misma, al margen de las especulaciones teóricas. El pastor cazado por sus propias premisas vacila entre ideas opuestas sin el asidero teórico del conocimiento escolástico. El recurso al mito de Circe, entonces, posibilita el encuentro y la reflexión entre el plano subjetivo con la experiencia vivida.

La ausencia de magia, por otro lado, imposibilita la recreación de la maga Felicia. Una posible explicación es la que aporta el mismo Cervantes en *Don Quijote*. En el capítulo VI de la Primera parte tiene lugar la escena entre el barbero y el cura, que concurren en la casa del caballero Don Quijote para hacer escrutinio de los libros de sus estanterías que, a juicio de los presentes en la escena, han sido la causa de su locura. El cura, representante de la Iglesia católica, aduce los motivos por los que la obra de Montemayor ha de ser salvada:

-Verdad dice esta doncella –dijo el cura-, y será bien quitarle a nuestro amigo ese tropiezo y ocasión de delante. Y pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la salida de Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele en hora buena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros. (2003:27)

El cura reniega del elemento sobrenatural. El libro de Montemayor merece ser salvado, a excepción del agua encantada de Felicia y de los versos mayores. En cambio, celebra la obra por su prosa. La postura de Cervantes frente a las alcahuetas y la magia se clarifica en el capítulo de los galeotes (I, XXII), en el que ensalza la voluntad y la libre elección sobre cualquier artificio mágico. La magia de las hierbas, entonces, tendría un efecto placebo sobre los amantes. Así lo expresa Don Quijote:

Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay hierba ni encanto que le fuerce. Lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas mixturas y venenos, con que vuelven locos a los hombres, dando a entender que tienen fuerza para hacer querer bien, siendo, como digo, cosa imposible de forzar la voluntad. (2003: 100)

En conclusión, a medida que avanzan los tiempos se produce progresivamente un adelgazamiento de las características del personaje de la maga en las novelas pastoriles comentadas. La amplitud de su protagonismo cede y la complejidad de sus rasgos disminuye notablemente. Las afinidades señaladas de las magas pastoriles deudoras de Circe se va diluyendo, lo que puede ser debido a dos motivos fundamentales: el primero de ellos es que la recreación del mito se sometería a la creatividad del poeta; y, en segundo lugar, quizás por la influencia de la Contrarreforma, por encima de la magia para asuntos de amor, la solución en términos narrativos residiría en el matrimonio.

## **5.2. Poesía**

En este largo recorrido la materia de la Antigüedad clásica se abre a la proliferación de alusiones en distintas manifestaciones poéticas de este periodo de la literatura española.



Un panorama general de la poesía de los Siglos de Oro se presenta en la obra de conjunto de Pedraza y Rodríguez (2002). La cita a Circe tiene lugar en textos que oscilan entre lo popular, como el Romancero, y lo culto, como la poesía épica, de cuño clásico; entre lo profano y lo religioso, tal y como muestra el conjunto de autores dedicados a recrear el género de la epopeya. Además, las formas métricas de influencia italiana del verso endecasílabo y las octavas, como forma estrófica para poemas largos, el soneto y la epístola en tercetos cobran un nuevo empuje. Fray Luis recupera la oda de tradición clásica, que le sirve de molde para su versión de la leyenda griega. En muchos casos se observa la huella de las fuentes latinas, sobre todo Ovidio, Virgilio y Horacio, y otros autores grecolatinos. En algunas ocasiones el mito sirve de eje argumental; es entonces cuando el poeta escoge una unidad narrativa más larga, la fábula o el poema épico. Otros autores recurren a la remembranza mítica como paralelo para sus vivencias personales. En todas estas representaciones literarias se celebra la evocación al mito con múltiples funciones, de lo que trataremos en los siguientes apartados.

### **5.2.1. *Romancero General***

La recopilación de poemas de tipo romancístico hasta el siglo XVIII que llevó a cabo Agustín Durán, llamada *Romancero General* (1945), conserva cuatro romances que tratan la materia mítica como ornato para el molde más popular de las composiciones. Tres de ellos figuran sin autor y uno es atribuido a Lope de Vega. Según el estudio de Cossío (véase 1998: 142), los romances pudieron transmitirse desde las fábulas de Ovidio, que fueron las más divulgadas en la tradición hispana, y difundidos por la traducción en prosa de Bustamante, como línea de transmisión predominante, por encima de las variantes de autores clásicos o sus escoliastas. A su vez, también se difundieron las composiciones de poetas cultos, que se fijaron en la riqueza cultural mitológica, aunque sin albergar intenciones de tipo moral o religioso. La recopilación de Agustín Durán incorpora la siguiente composición del insigne Lope de Vega:

Mirando estaba Lisardo  
al pastor que fué de Filis,  
que al pié de un peñasco fiero  
llora cuando otros se ríen  
su desventura y destierro

contempla con ojos tristes,  
que siempre al enfermo el sano  
tales consejos le dice.  
¿de qué te quejas, Belardo?  
¿Belardo, de qué te afliges?  
Que no es milagro que el cielo  
lo que no te dio te quite.  
¿Qué imperio en España pierdes?  
¿Qué fama al tiempo le pides?  
¿De qué Cartago asolada  
las frías cenizas viste?  
Tú fuiste un tiempo pastor,  
del Tajo vaquero humilde;  
tus padres fueron los montes  
que el paso del Duero impiden;  
tus armas son un cayado,  
no banda ni flor de lises;  
una guirnalda tu empresa,  
no plumas doradas timbres.  
Bastante empresa te dieron  
tus romances pastoriles  
que no son para igualarse  
con las astucias de Ulises.  
Levanta, que por ventura  
Podrá ser que el cielo guíe  
tus cosas por tal camino,  
que quien te llora te envidie.  
-¡Oh, gran mayoral! Responde,  
que laurel y espada ciñes,  
¿por qué de verme llorar,  
con alma ajena te ríes?  
No soy Mario ni Pompeyo,  
ni pido que el tiempo estime  
mucho mis cansados versos;

que en el instrumento, dicen,  
gasté la flor de mis años  
como Píramo con Tisbe,  
con la que en belleza es Venus,  
en encantamientos Circe.  
Las tórtolas que me achacan  
que maté, nunca tal hice,  
que quien ama prendas bajas,  
lomas de su pena finge.

El romance trata el lamento del pastor Belardo por la pastora Filis, a la que compara con Circe. Como es habitual la temática del amor entre pastores es el hilo conductor. Las quejas expresadas por Belardo son producto del sentimiento interior, a partir de una vivencia amorosa. Cabe la posibilidad de que exista un trasfondo real, que fue la relación que mantuvo Lope, oculto bajo el nombre del pastor Belardo, con Filis, que es el personaje de Elena Osorio (véase Sánchez Jiménez, 2006: 33 ss). De manera que Lope, en ese caso, transpolaría la experiencia personal vivida al molde castellano del verso octosílabo. Las lágrimas de Belardo, que formula el punto de vista más intimista y subjetivo, contrastan con las risas de su compañero Lisardo, quien contempla la desdicha de Belardo y trata de consolarle recordándole la ingratitud de la fortuna.

Lope conjuga el mito heroico con la materia pastoril rememorando la figura de Ulises, al que asemeja con el pastor que emplea el cayado, en lugar de las armas. Belardo, antes pastor del Tajo, sufre el desdén de Filis, a quien compara en belleza con Venus y en poder de seducción a los encantamientos de Circe, de la que se sirve para evocar la memoria de su juventud pasada. La función de ornato del mito sustenta la circunstancia amorosa personal, que se construye con los elementos de la geografía hispana como las riberas del Duero y del Tajo, este último, a su vez, de tradición garcilasiana.

Otro de los romances, catalogado con el número 1620, está dedicado a la serrana Anfrisa. El poeta canta a su hermosura con el tópico de la ponderación de la belleza, pero también al riesgo de morir por su amor:

La bella serrana Anfrisa,

que siendo sol de esta sierra,  
es víbora de sus montes  
y veneno de su aldea;  
la que, entre lazos de nácar,  
prende sobre su cabeza  
un millón de soles pardos,  
con que alumbra y con que ciega;  
la que en labios y mejillas,  
dientes, manos, frente, cejas,  
tiene rosas y claveles,  
azabache, nieve y perlas,  
la que mira desdeñosa  
a cuantos mueren por verla;  
el fénix de aquestos pinos  
y el águila de estas peñas;  
abismo de la hermosura,  
mar do las sales se engendran,  
de una pluma bella Circe,  
de un instrumento sirena:  
por cierto achaque de dama  
toma el acero risueña  
y al campo sale a paseo  
cuando el alba sale a verla  
(...)

La alusión a Circe va acompañada de otras figuras homéricas, como las Sirenas. El poeta idealiza la belleza, cuyo hechizo es colectivo. Acomoda e identifica el mito con la imagen de la serrana propia del paisaje hispano, que recrea, por ejemplo, José de Valdivieso en el auto *La serrana de Plasencia*. Su hechizo es su belleza, con la que consigue invertir el orden de la naturaleza:

Ya se paran los arroyos  
a contemplar su belleza;  
ya los lentiscos se empinan,

ya los almendros se hielan,  
ya se le humillan los pinos,  
ya las aves la celebran,  
los pajarillos la cantan,  
y brota flores la arena;  
ya el aire le da abanicos,  
y el campo alfombras turquesas,  
y un pabellón de sirgueros  
la sirve de nube fresca;  
ya se encaraman los peces  
sobre las olas por verla;  
oro es la arena que pisa,  
y ámbar el aire que ondea;  
ya la saludan los montes,  
y al paso de sus ovejas,  
(...)

El encantamiento se elabora con la fórmula del dominio de los elementos de la naturaleza con la belleza, y se poetizan con el recurso de los *impossibilia*, tópico de raigambre clásica, que ya estaba presente en las Bucólicas I y VIII de Virgilio y, después, Garcilaso recrea en la Égloga I.

La siguiente composición, que consta con el número 1697, es de autor desconocido. Está incluida en la clasificación propuesta por Durán, de romances de tono satírico y burlesco. El poeta reprocha al dios Amor con sus quejas por una relación infructuosa del pasado, y manifiesta los temores por otro nuevo amor. Para ello combina varios tiempos gramaticales para describir su experiencias: el tiempo presente, para hablar con Amor; el indefinido e imperfecto, para viajar en el recuerdo y presentar a Circe, y presente de subjuntivo, con el que explica los anhelos futuros:

(...)  
Ya te acuerdas cuál andaba  
¿es posible que tal hice?  
Bebiendo los aires vanos

por una doncella Circe.  
Al fuego de tus papeles  
blandamente derretime;  
que entonces por mis pecados  
el alma tenía de pringue  
ella cantaba mis versos,  
yo colgado de su tiple  
anduve más de seis años;  
mas dio en falsete, y caíme.  
Por lo grave se gobiernan,  
dejome a mí por humilde,  
y porque me vio indigesto  
de comer tanta miel virgen  
(...)

El romance es materia narrativa para la experiencia vital del poeta, que se sitúa en el recuerdo para aludir a Circe. Hace memoria de una doncella llamada Circe con la que mantuvo una relación de seis años. Se observan ecos lejanos de la maga, que hechiza con el poder del canto, y además el de la música. Esta Circe no emplea el telar, porque acompaña su voz al son de un instrumento musical. El amor es temporal y efímero, pero se siente atrapado hasta que ella decide a capricho el favor de otro pretendiente más adinerado.

De la temática pastoril se ocupa otra de las composiciones anónimas (con número 1817). Galcerio se lamenta del amor no correspondido de Lisbella. El metro del verso se acorta a seis sílabas; se comprime el verso ajustándolo al canto más emotivo del pastor, en el que entran en juego los celos. Las intenciones iniciales del pastor mantienen un fondo neoplatónico, se trata de un amor idealizado porque Galcerio pretende la unión de su alma con la Lisbella y así poder alcanzar con este amor la eternidad:

¡Oh cuán mal me pagas  
propósitos firmes,  
prontas voluntades,  
designios humildes!

Muda de opinión,  
y el rigor corrige,  
que deberá alma,  
quien alma recibe.  
(...)  
¿Quien esto te da,  
qué hay más que pedirle,  
sino tu recibo  
con que me eternices?

La actitud del pastor se trastoca con la libertad de la dama producto del amor fugaz:  
“Ingrata Isbella, / Pues ya lo admitiste, / No dejes al viento / Prendas tan sublimes”.  
Pero Galcerio llega a sublimar el amor, que es el principio y su fin de su existencia:

(...)  
Y será posible  
que el fin de Galcerio  
te mueva y lastime;  
pero si le tienen,  
llamaré mis fines  
venturosos y altos,  
por serlo su origen  
(...)  
fines de sirena  
principios de Circe

En general, la alusión al mito se amolda a los versos del romance castellano, un molde más popular y con estilo más llano. Circe funciona de ornato de poemas, sin contenido moralizante y sin intenciones exegéticas. Se localiza en ambientes distintos, pero con el denominador común de ser reflejo de vivencias personales de poetas en el amor.

### 5.2.2. Una oda de Fray Luis de León

Fray Luis de León forma parte del conjunto de poetas que incorpora la corriente bucólica de Virgilio en el Renacimiento (véase Ramajo, 2006; Estefanía, 1994). En su labor como traductor se encargó de traducir al castellano las *Bucólicas* y los dos primeros libros de las *Geórgicas*. Se alinea con la corriente humanista italiana, a la que no es ajeno como poeta, aunque imprime a los textos clásicos una dirección teológica, lo que hace de Fray Luis una figura destacada del humanismo cristiano del Renacimiento español. Fray Luis recurre a los mitos homéricos aportando cierta extensión argumental. Se sirve del pasaje de Circe y de las Sirenas con el propósito de moralizar su versión. El poeta previene al destinatario de la oda, llamado Querinto, contra las tentaciones del amor carnal. Por tanto, no se trata del amor del poeta, sino de un consejo de amor ofrecido a Querinto; de manera que Fray Luis se erige en voz medianera, como consejero y maestro de amor, pero visto desde fuera.

El molde poético de la oda, de raigambre horaciana, es aprovechado para incorporar un excursus mítico, con tono admonitorio, en el que se insertan *exempla* para ilustrar su lección. A juicio de Ramajo (véase p. 60), el texto se mantiene en el sendero marcado por el pensamiento estoico, que había considerado a Ulises como prototipo del sabio, capaz de superar las tentaciones ejemplificadas en las figuras mitológicas femeninas de Circe y las Sirenas:

No te engañe el dorado  
vaso ni de la puesta al bebedero  
sabrosa miel cebado.  
Dentro al pecho ligero,  
Querinto, no traspases el postrero  
Asensio; ten dudosa  
La mano liberal, que esa azucena,  
esa purpúrea rosa  
Que el sentido enajena,  
Tocada, pasa al alma y la envenena.  
Retira el pie; que asconde  
sierpe mortal el prado, aunque florido



los ojos roba; adonde  
aplace más, metido  
el peligroso lazo está, y tendido.

Pasó tu primavera;  
ya la madura edad te pide el fruto  
de gloria verdadera;  
¡ay!, pon del cieno bruto  
los pasos en lugar firme y enjuto,  
antes que la engañosa  
Circe, del corazón apoderada,  
con copa ponzoñosa  
el alma transformada,  
te ajunte nueva fiera a su manada.

No es dado al que allí asienta,  
si ya el cielo dichoso no le mira,  
huir la torpe afrenta;  
o arde oso en ira  
o, hecho jabalí, gime y suspira.

No fíes en viveza:  
atiende al sabio rey Solimitano;  
no vale fortaleza,  
que al vencedor galano  
condujo a triste fin femenil mano;  
imita al alto griego,  
que sabio no aplicó la noble antena  
al enemigo ruego  
de la blanda Serena,  
por do por siglos mil su fama suena.

Decía comoviendo  
el aire en dulce son: “La vela inclina  
que, del viento huyendo,  
por los mares camina,  
Ulises, de los griegos luz divina;  
allega y da reposo

al inmortal cuidado al inmortal reposo, y entretanto  
 conocerás curioso  
 mil historias que canto,  
 que todo navegante hace otro tanto;  
     [Todos de su camino  
 Tuercen a nuestra voz y, satisfecho  
 con el cantar divino,  
 el deseoso pecho,  
 a sus tierras se van con más provecho.]  
     que todo lo sabemos  
 cuanto contiene el suelo, y la reñida  
 guerra te cantaremos  
 de Troya, y su caída  
 por Grecia y por los dioses destruida.”  
     Ansí falsa cantaba  
 ardiendo en crueldad; mas él prudente  
 a la voz atajaba  
 el camino en su gente  
 con la aplicada cera suavemente.  
     Si a ti se presentare,  
 los ojos sabio cierra; firme atapa  
 la oreja, si llamare;  
 si prendiere la capa,  
 huye, que sólo aquel que huye escapa. (pp. 59-65)

Fray Luis propone reflexiones de tipo moral acerca del amor humano y el paso de la juventud a la edad madura. Simplifica las aventuras de la *Odisea*, la de Circe y de las Sirenas, y las amolda a la lira renacentista, una forma poética introducida por Garcilaso en su composición *A la flor de Gnido*, por influencia, a su vez, de Tasso (véase Navarro, 1956: 530). Cada lira corresponde a distintas secuencias sintácticas independientes de los episodios míticos, que el poeta intercala con consejos morales. Alterna heptasílabos con endecasílabos, que son correspondencia poética al desasosiego emocional fruto de las pasiones. El fraile dedica a Circe dos de las liras: el instante de la tentación de los sentidos con el ofrecimiento de la copa y el de la metamorfosis. Los gemidos de los

animales constaban ya en el texto virgiliano de la *Eneida*, como hemos comentado anteriormente, Virgilio los aplica a los leones, fray Luis a los jabalíes, a los que añade la presencia de osos.

Fray Luis propone la huida frente a las tentaciones. Al peligro de Circe, “engañosa”, se suma el de las Sirena “falsa”, que representan la amenaza a través de los sentidos de la vista y del oído, de lo que es necesario huir. Ramajo (véase p. 62, 21-25n) encuentra paralelismo con la obra *Enquiridión*, donde Erasmo señala el valor simbólico del pasaje homérico: “las copas de Circe nos enseñan que los hombres enloquecen por la sensualidad, como si fuera un bebedizo, y se tornan en fieras salvajes”.

Frente a los consejos negativos, entre los que se encuentra el aviso contra Circe, Ulises represente el lado positivo. Sale victorioso porque su actitud prudente evita la corrupción del sentido de la vista y de los oídos. Desde la perspectiva de la madurez y de la experiencia, el tiempo dedicado a los placeres con Circe y las Sirenas no se corresponde con un tiempo aprovechado. La materia poética de Fray Luis se inspira en la corriente de pensamiento moral estoico acomodada en la fórmula renacentista de expresión hispana de la lira, con la *Eneida* como intertexto. Como ejemplo alegórico rememora las figuras griegas a las que dota de una significación cristiana, para llamar la atención sobre la vulnerabilidad de los sentidos cuando la voluntad desfallece ante la incitación a la corrupción.

### **5.2.3. Un soneto de Juan de Arguijo**

El siguiente apartado trataremos la referencia a Circe en el soneto de Juan de Arguijo (1567-1622). El poeta sevillano se especializó en esta forma estrófica con la que moldeó un buen número de mitos, que recopila la edición de Vbranch, *Obra completa de Juan de Arguijo* (1985). Los relatos míticos insertos en el molde italiano del soneto fueron objeto de numerosos trabajos, y vino a convertirse en norma y canon para su tratamiento. La poesía de Garcilaso, en concreto, el soneto dedicado a Apolo y Dafne, influyó en la práctica literaria en lengua castellana. El camino iniciado por el poeta toledano lo siguen muchos otros, como es el caso de Juan de Arguijo (véase Cossío, 1998: 95). Dada la extensión breve del soneto, el poeta selecciona un extracto o un

momento del episodio, al que añade o suprime algún detalle diverso del propio del autor. Esto ocurre en el Soneto XXIII:

#### A ULISES

El griego vencedor que tantos años  
vio contra sí constante la fortuna;  
el que pudo, sagaz, de la importuna  
Circe vencer los mágicos engaños;

El que en nuevas regiones i estraños  
mares temer no supo uez alguna;  
el que baxando a la infernal laguna  
libre volvió de los eternos daños.

Los ojos cubre i cierra los oídos  
De las Sirenas a la vista i canto,  
i se manda ligar a un mástil duro.

Y negando al objeto los sentidos,  
la engañosa belleza i fuerte encanto  
huyendo uence, i corta el mar seguro.

Juan de Arguijo dedica los dos primeros cuartetos a dos instantes del relato mítico, aludiendo a la magia y a la bajada al inframundo. Las dos secuencias son introducidas de forma independiente. El tercer verso del primer cuarteto y los impares, primero y tercero del segundo cuarteto mantienen una estructura paralela. Están introducidos por la construcción “el que” en anáfora, que refieren al griego Ulises, en cohesión con el primer verso del soneto.

El poeta narra el episodio en tercera persona, tomando distancia y vivificando el tono narrativo heroico del episodio Circe es calificada con el epíteto de “importuna”, al final del verso en encabalgamiento y desligado del sustantivo, subrayando el atributo asignado al mito (véase Vbranch, 155, 3-4n). Ante ello, Arguijo la califica de “engañosa

belleza i fuerte encanto”, con estructura bimembre en conjunción, enfatizando dos cualidades prosopéicas: su belleza y su encanto. Los tercetos aluden al peligro de las Sirenas. Como en la oda de Fray Luis, Circe y las Sirenas son interpretadas mediante la alegoría, cuyo peligro contrastaba con la *virtus* y la *sapientia* de Ulises (Ibídem: 152 ss.). Para evitar el encantamiento, Arguijo propone la huida, al igual que lo hacía Fray Luis, como medio liberador de los engaños de Circe. A diferencia del monje agustino, este autor rebaja el tono moralizante en virtud de una especial atención a la creación poética. La recopilación de Arguijo apunta hacia un giro en el tratamiento de la mitología, pues a medida que la literatura es provista de nuevos cauces creativos, los poetas reconocen en el mito un material con el que ejercitar su maestría retoricista.

#### 5.2.4. Poesía épica

Una de las vertientes artísticas de transmisión mítica es la epopeya renacentista. Un panorama general de la materia es aportado por el estudio de Pierce *La poesía épica del Siglo de Oro* (1968). Hasta llegar a las obras épicas de la literatura áurea han sido muchas las manifestaciones del género que parten desde la Antigüedad. Highet se ocupa de este capítulo en relación con la mitología en su conocida obra *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (1996), en el que desarrolla los títulos épicos más importantes en la tradición clásica. Además, a la *Odisea*, fundamental para este estudio, y a la *Ilíada*, se suman obras latinas, como la *Eneida* o la *Farsalia*, en las que se aprecian tanto la presencia del mito de Circe, no en la dedicada a la guerra entre griegos y troyanos, como su proyección, en personajes como la Sibilia o Ericto. Más adelante, con el desarrollo y contagio de la literatura italiana llegan los relatos del *Orlando furioso* de Ariosto, que cuenta las aventuras amorosas y bélicas de Roldán, y la *Jerusalén liberada* de Tasso, acerca de la historia de la primera cruzada y los impedimentos del demonio para capturar la ciudad santa de Jerusalén, ayudado por la hechicera Armida que, como Circe, vive en un palacio y transforma en bestias a sus huéspedes. En esta épica entra en juego lo sobrenatural en convivencia con la ideología cristiana. Estos eslabones mantienen, a la vez que diversifican, el modelo para la creación posterior, dentro del proceso de transmisión cultural.

La mayor proximidad ideológica a la mentalidad cristiana y la asequibilidad del latín hacen que la obra de Virgilio sea el referente más cercano de inspiración épico-poético

de las etapas renacentista y barroca. Este modelo predominante en los siglos XVI y XVII puede sufrir contaminaciones de los intermediarios anteriores. Al viaje y la batalla de la cultura griega, se une la gravedad de la profecía fundacional virgiliana o la supresión del aparato divino y el tratamiento de la magia de Lucano. El amor y el mundo pagano y cristiano irrumpen con Ariosto y Tasso, elementos que se conjugan en mayor o menor medida en las obras hispanas de la época.

A juicio de Hightet (véase 1996: 235-237), una parte esencial de la epopeya es la que viene determinada por el ingrediente sobrenatural. En las épicas novelescas el espacio para lo sobrenatural lo aportan las fantasías medievales: la magia, hechiceros, objetos encantados como espadas, animales fabulosos. En las cristianas, el elemento fantástico está representado por Dios, Satán, ángeles y demonios. A este conjunto de recursos literarios se suma el importante suministro de material clásico con el que confluyen el resto de ingredientes de otras tradiciones.

#### **5.2.4.1. *El Montserrat* de Cristóbal de Virués**

En este apartado comentamos las alusiones en la obra de Cristóbal de Virués, *El Monsserrate* (1588). Cristóbal de Virués (1550-1609) nació en Valencia, hijo de un médico humanista amigo de Luis Vives. En 1609, el año de su muerte, publicó sus *Obras trágicas y líricas*, cinco de las cuales fueron de materia mitológica: *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, distinta a la profetisa troyana, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*. El cargo de capitán y su obra creativa son un claro ejemplo de la fusión de la actividad castrense con la literaria, armas y letras, un hecho compartido con otros autores del Siglo de Oro. Fue elogiado, además, por Cervantes en las obras *La Galatea*, *El Viaje del Parnaso*, y en el inicio de *El Quijote* como uno de los libros salvados de la hoguera.

El *Montserrat* fue una obra muy leída y valorada, siendo editada en tres ocasiones en el siglo XVII y otras tres en el XVIII. El argumento está dedicado a desarrollar el origen cristiano del monasterio de Montserrat y las circunstancias que llevaron a su fundación, resultado de las acciones del ermitaño Garín. Junto con la *Cristiada* (1611) de Fray Diego de Hojeda, el de Virués, son dos ejemplos destacados en lengua española de esta modalidad épica (véase Cristóbal, 2005: 115-158). En el apartado de

“Preliminares” de la edición ampliada (Madrid, 1805), el soneto de Francisco Virués, hermano del autor y sacerdote valenciano, aporta claves para la interpretación de la obra:

Un Ulises prudente, un pío Eneas  
en sus largos viajes, y cuidados  
de ánimos, y elementos indinados,  
metidos en mil ásperas peleas,  
hace mi hermano aquí, lector, que veas  
en un Monge pobrísimo cifrados.  
Y con cristiana poesía ornados  
de mil hermosas galas, y libreas;  
y vivamente ante tus ojos pone  
la maravilla vista en Montserrate  
del virginal retrato, y templo santo (p. XXI)

Los versos son anticipatorios de la línea argumentativa del poema y, además, informa de los modelos clásicos en los que se inspira el poeta. En este sentido, cabe destacar que Virués recibe la herencia clásica de la fórmula del viaje de Ulises en su retorno a Ítaca y la ida de Eneas hacia la fundación de Italia. Garín toma el testigo épico en la figura del peregrino en su itinerario cristiano hacia la salvación y la fundación del templo. Se trata, pues, de una epopeya religiosa que orienta la narración hacia el ejemplo de conducta cristiana y aviso ante los peligros de la tentación, como así lo indica Baltasar de Escobar en la carta escrita en los preliminares de la obra:

Lo primero hizo vmd. elección de buen argumento, religioso, porque demás de la autoridad que con esto recibe, si uno de los principales efectos que ha de hacer el poeta es mover los afectos de los lectores; mas seguro será para la conciencia contar las acciones de buen exemplo, que fábulas lascivas que provoquen pensamientos amorosos, por el escrúpulo del pecado a que se pudo dar causa. (p. XXV)

El argumento expone las circunstancias ocurridas en torno a la vida del ermitaño Garín, que habita en una cueva en la sierra de Montserrat. Un día recibe a la hija del conde de

Barcelona para que la libre del demonio, en la creencia de que la joven ha sido poseída. El demonio, disfrazado de otro ermitaño, tienta a Garín para que yazca con la doncella. Garín cede ante la belleza de la doncella y comete el delito de violación. Acude al ermitaño para su consejo, pero le impulsa al asesinato y ocultación del cuerpo. La motivación al viaje viene determinada por una cuestión de índole ideológica cristiana, pues el camino de Garín toma sentido en la búsqueda de la redención de un pecado. El peregrinaje lo conduce primero hasta Roma y de ahí a la fundación del monasterio.

La obra está dividida en veinte cantos, tomando el modelo de la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso. El hecho de que esté escrito en octavas era algo habitual para el género épico del Siglo de Oro, con el ejemplo de la traducción de la *Eneida* de Hernández de Velasco y de la *Araucana* (véase Cristóbal, 2004: 115). En el Canto I tiene lugar el encuentro de la joven con el ermitaño, que siente la tentación de su belleza. En el Canto II, Virués alude al mito para identificar a Circe con el demonio, en el instante previo al trágico suceso. El diablo vence la voluntad de Garín, que cede ante el impulso:

Ya mostraba la luz qualquier estrella  
que le reparte la febea mano,  
ya la casta Lucinda blanca y bella  
hacia su curso tras su rubio hermano,  
plateaba su clara y fría centella  
el monte, el mar, la playa, el valle, el llano,  
y esparciendo venía ya Morfeo  
Las descuidadas aguas de Leteo.

Quando Garin, rendido ya y postrado  
al enemigo riguroso y fuerte,  
el ser de la razón preso y atado  
en ásperas cadenas de la muerte,  
del alma, tan amada, ya olvidado  
como cosa de poco precio y suerte,  
de hombre, y tan bueno, se convierte en fiera,  
qual si Medéa, ó Circe le prendiera. (p. 23)

La primera octava sitúa la acción en las coordenadas ambientadas en el tiempo



mitológico, que tiene lugar durante la noche a la luz de la luna. Virués acentúa el poder metamórfico de Circe para señalar la acción de pecado. La transformación en bestia, pues, es metáfora del cambio del que es objeto la voluntad de Garín y, además, la antesala del subsiguiente desarrollo de los sucesos de la épica, que no es otro que el camino de penitencia. Garín cae en el pecado y siente arrepentimiento de inmediato. La búsqueda de la penitencia y su salvación posterior son parte del armazón argumental de la épica. La alusión a Circe tiene un sentido, pues, estructural, porque la acción del demonio y el pecado dan inicio al peregrinaje. Virués cambia, entonces, la posición de Circe homérica. No le interesa la labor de guía en el inframundo, porque su viaje obedece a un camino determinado de antemano por la preceptiva cristiana.

Los pasos conducen a Garín en peregrinación hasta Roma, donde el Papa le da indicaciones para su absolución. La entrevista con el Papa antecede al clímax final y al descubrimiento y resurrección milagrosa de la doncella, que justifica la construcción del templo en el lugar del hallazgo. El peregrinaje no es solo un viaje hacia la ciudad pontificia, sino la evolución de un proceso interior que permite volver al estado de pureza inicial mediante la penitencia, que da luz al viaje espiritual con fiel reflejo en los hechos narrativos. La transformación en fiera ocurre cuando la razón se siente presa de los impulsos. El material pagano convive con la teología, que trata de demonizar la figura mítica. No parece una sustitución, de lo pagano por lo cristiano, sino una utilización de lo pagano para aportar un sentido aleccionador. Si el héroe protagonista de Virués es Garín, como Ulises y Eneas, la contrapartida sobrenatural es Satán, que es una figura del imaginario cristiano a la que Virués relaciona estrechamente con Circe.

#### **5.2.4.2. *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona y Soto**

Luis Barahona de Soto (1547-1595) es otro de los poetas de este periodo que escribe un poema titulado *Las lágrimas de Angélica*. Se trata de una composición novelesca representante de la épica culta renacentista, en la que el poeta retoma los temas del *Orlando furioso* de Ariosto como referente literario intermedio, y con ello se inicia una red de ficción paralela a la de los libros de caballerías de la época y a la novela bizantina, con la complicación de tramas que se van insertando en el relato principal.

La función de los prodigios sobrenaturales por medio de la bruja es un elemento dentro del orden de composición general de la epopeya. La lógica del modelo requiere su participación en momentos puntuales de la trama. De esta forma, el mito se adapta a las exigencias del género. La alusión mítica tiene lugar en el Canto VI de *Las lágrimas de Angélica*:

3. Ni sé qué oculto y firme pacto liga  
los espíritus libres y los mueve,  
si la violencia no les es amiga,  
que a nadie justamente serlo debe,  
ni quién al orden natural obliga  
a que diversas leyes guarde y pruebe,  
ajenas de las suyas ordinarias,  
y a veces detestables y contrarias.

4. Mas sé de Zoroastes y Medea,  
De Circe, de Aaberta, Graca, Erito  
(...)

6. Si no que entre esto debe allí mezclarse  
Algún oculto engaño o pacto hecho  
Dañoso, con que viene a adulterarse  
Lo que por fuerza natural se ha hecho  
(...) (pp. 297-299)

El ambiente religioso de la época influía en la mirada de los escritores cuando se trataba de concebir el alcance del personaje de la maga, a la que se pretendía vincular con el demonio en virtud de pactos ocultos, relación que llega hasta la épica de Barahona y Soto (véase Alberola, pp. 166-167). Los poderes de Canidia no han de ser superiores a los sometidos al orden natural de las cosas. Los rasgos perfilados en Canidia proceden, según anticipa el poeta, de la contaminación de las magas de la literatura clásica, de la Circe homérica, de la Ericto lucanea y de la misma Canidia horaciana. Además, la fuente de inspiración para el extenso pasaje se retrotrae al terreno de la epopeya latina. En el Canto VI, la maga Canidia se enamora de Sacripante, bajo el influjo de Cupido.

Sacripante, a su vez pedía los favores de Angélica, a lo que, Canidia, insuflada de amor por el héroe y celosa de Angélica, se encarga por medios mágicos de hacerle olvidar su amor por ella. El dios Amor hiere a Canidia en el corazón para que se enamore de Sacripante (estrofas 36-38), tal y como Dido había sido herida por Cupido en favor de Eneas, escena de la que Barahona recoge la imagen del arco tensado de Virgilio (*Eneida*, XI 859-862).

Por otro lado, el poeta se preocupa por detallar el origen de Canidia, aportando información acerca de su viaje posterior desde la región de Tesalia. El desplazamiento de la maga Canidia tiene precedente en el traslado de Circe de la épica latina de Valerio Flaco, cuya fuente se remontaría a la versión alejandrina de Apolonio de Rodas. El episodio hispano es afín al texto de Valerio Flaco, tratado anteriormente, cuando Venus-Circe se encarga de convencer a Medea con un largo discurso para convencerla de que ame al extranjero Jasón. Circe pretende disuadirla, argumentando su bienestar en tierras italianas tras haber dejado la Cólquide.

Para seducir a Sacripante, Canidia rejuvenece, recupera la belleza e inicia un discurso en el que despliega un amplio conocimiento aplicado a la estrategia amorosa (estrofas 45-61), que rememoran los métodos amorosos de los consejos didácticos de Ovidio, al que Luis Barahona tradujo la obra *Remedios de amor*. El tratado latino proponía la dedicación a diferentes actividades encaminadas a combatir los efectos del amor, como la política, la caza, la agricultura o la milicia. En la estrofa 65, Canidia ofrece una bebida a Sacripante, al igual que la Circe homérica, que se valía del motivo de la copa de oro para hechizar a Ulises. El motivo de los animales se ve modificado, puesto que Canidia se sirve de los restos animales para elaborar el bebedizo:

(...) aderezada tuvo una bebida,  
aunque muy sana y dulce, ponzoñosa,  
la cual le dio, viniendo muy cansado,  
de vino desta suerte preparado:

66. De aquella piedra con que limpian oro  
tomó una parte, y otra polvos hizo  
del miembro más preciso del castor,

y el mismo del tejón y del erizo,  
otra de lobo, y pulpo, y ciervo, y toro,  
y así conficionó un gentil hechizo  
con vino y azafrán muy oloroso,  
después que se coló y tomó reposo. (pp. 316-317)

La acumulación de elementos engrosa la lista de animales, lo que recuerda la escena hiperbólica de nigromancia comentada de Ericto en *Farsalia*. El envenenamiento produce el efecto deseado y Sacripante traiciona el amor por Angélica. Sin embargo, descubre la verdadera identidad de Canidia, lo que provoca la transformación a su estado natural. Sacripante se arrepiente de inmediato y decide acabar con su vida, lo que lleva a término arrojándose a las olas. La coda final titulada “Advertimiento” (pp. 324-325) resume la moraleja del episodio, en el que la magia, el amor y la metamorfosis se reducen a una lectura didáctica del encuentro de la virtud frente al yerro del vicio, tan asidua en la tradición. El consejo admonitorio que imprime Luis Barahona en sus últimos versos se dirige a la nobleza de reyes apelando a la prudencia de sus actos y a la importancia de la prevención del pecado.

#### **5.2.4.3. *La Circe* y *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega**

El poema de Lope *La Circe* aparece en 1624,<sup>53</sup> incluido en la obra *Rimas y Prosas*, en la que tal y como se indica en el título tenía un carácter misceláneo, abierta a una multitud de tradiciones procedentes de fuentes dispares de erudición (véase Aubrun, Muñoz, 1962: I-II). El Consejo de Castilla, bajo la autoridad de Felipe IV, suspendió las *licencias* para la impresión de libros de comedias y novelas, lo que supuso para Lope un revés en su producción, pero al mismo tiempo un estímulo para la creación de un género mixto ejemplificado en la *Filomela* y en *La Circe*: una serie de colecciones poéticas, como atestiguan los preliminares de los volúmenes (véase Profeti, 2003: 791). Según indica el título, el conjunto de la obra no pertenece solo a la materia de Circe como

---

<sup>53</sup> A pesar de tratarse de una obra del siglo XVII, la hemos incluido en este capítulo por completar el recorrido del género que estamos trabajando.

ornamento o deleite de los recursos retóricos, sino que es expresión de proyección del mito homérico, que Lope puede conocer por la traducción de Gonzalo Pérez.<sup>54</sup>

El poema *La Circe* se divide en tres cantos, escritos en octavas, con rúbrica y declaración introductoria. Mantiene muchos de los episodios vividos por Ulises a la vuelta de Ítaca, aunque con variaciones en el orden. Ulises llega a la isla de Circe, envía una embajada a la diosa, al frente de ella se encamina Euríloco. Lope introduce un cambio en este instante: Euríloco es quien cuenta a Circe quién es el caudillo en la expedición, los motivos de la travesía, el conflicto con los troyanos y las muchas dificultades que encontraron hasta llegar a sus dominios. Vuelve Lope sobre el relato de Homero cuando Circe ofrece las libaciones y el licor envenenado a sus hombres, pero se aparta de la fuente cuando los transforma en animales. Ulises va en busca de sus compañeros y, en el camino, sale a su encuentro Hermes, quien le aconseja cómo ha de actuar con la hechicera y con qué medios combatirla: la hierba moly. Gracias a ello, Ulises esquiva el intento de Circe en convertirlo en animal igual al resto de sus hombres.

De nuevo, Lope se aparta de la épica homérica cuando decide incluir escenas de las fábulas ovidianas, o quizás también de la épica virgiliana, cuando Ulises pasea por el palacio de la maga. Recuerdos en forma de écfrasis mitológica (véase Armas, 2005; Bergman, 1979) que disemina en sus versos. Después de este breve intervalo, comienza a narrar en primera persona los hechos ocurridos antes de su llegada. Estos acontecimientos son los relatados en el palacio de Alcínoo, pero Lope trastoca el espacio y el interlocutor. En el tercero y último canto, Ulises y sus hombres disfrutaban de los momentos de placer que les ofrece Circe, pero resurge el deseo de Ulises de volver con su esposa Penélope. Deciden, pues, continuar el retorno, pero antes han de seguir los consejos de la bruja, visitar el Hades y consultar al adivino Tiresias. Lope suprime el Canto XI de la *Odisea* y, además, descarta el segundo paso por la isla de Circe tras el viaje al Hades. Cossío (véase 1998: 369) comenta la posibilidad de que Lope se propusiera dar una versión abreviada de la *Odisea*, en su parte más novelesca. Comienza la primera octava con la invocación a la musa, que es la misma Circe:

---

<sup>54</sup> El trabajo de Galindo (véase pp. 295-299) coteja pasajes de la *Ulyxea* con octavas de *La Circe*, demostrando que la traducción hispana fue utilizada por Lope como fuente para el poema.

Tú, que del sacro artífice del oro,  
científica y hermosa, procediste,  
Circe, que al blanco cisne, al rubio toro,  
en variedad de formas excediste,  
de la excelencia del castalio coro  
la humilde musa de mis versos viste;  
harás que las corrientes del Leteo  
presuman otra vez que canta Orfeo. (1969: 937)

Lope añade algunos detalles en los que informa del origen de Circe y su capacidad para transformar en animales. Los verbos en pasado indefinido “procediste” y “excediste” de los versos pares en hipérbaton aportan unidad a la estrofa, junto con la forma en presente de vestir, “viste”, con lo que mantiene la rima. El poeta invoca a las Musas, lo que se destaca mediante la aliteración de consonantes, *versos viste*. Se observa el uso de la sinestesia mitológica en la que intervienen el sentido de la vista y del oído, con aliteración del sonido consonántico y las vocales “a” y “o” en “castalio coro”, en la que mezcla el sonido del canto de las musas y el efecto sonoro de la fuente. Mantiene el linaje tradicional de Circe como hija del Sol y amplía sus poderes incorporando el poder metamórfico de Zeus en cisne y toro. Para Lope, Circe también es una Musa de inspiración, lo que resulta una variante en la función del mito por salirse de lo puramente mitológico para incorporarse a la misma labor creativa sublimada por el poeta. Todo ello se une al cromatismo del sustantivo “oro”, simbolizando al Sol, y los adjetivos antepuestos a los animales metamorfoseados, “blanco” y “rubio”. La tercera octava, dirigida de igual modo a su Musa, desvela su intención moral:

Ya seas del humor Océano  
y del calor del sol blanda mixtura,  
para filosofar del cuerpo humano  
la natural distinta arquitectura;  
ya la ciencia química la mano  
con que el mercurio transformar procura,  
muda mi ingenio, pluma, voz y acentos,  
y a física moral mis pensamientos. (Ibídem: 937-938)

Lope invoca a los poderes de transformación de Circe, que en esta ocasión participan de la ciencia química, lo que es una variante de la magia fruto del cambio de los tiempos. El poeta ruega a la Musa-Circe para que transforme sus pensamientos, desde el ingenio de la escritura, en filosofía moral y platónica. Además de la invocación, emplea una fórmula épica para clarificar el motivo que mueve al poeta a componer su canto:<sup>55</sup>

Yo cantaré tu engaño y tu hermosura  
con alma pitagórica ovidiana,  
dulce veneno en oro, en nieve pura,  
transformaciones de la vida humana,  
y cómo pasa la virtud segura,  
la ciencia ilustre y la prudencia cana:  
que no puede oprimir violencia de arte  
del sabio Ulises la celeste parte. (Ibídem: 938)

Dedica el poema al conde Duque de Olivares, y seguidamente establece la oposición alegórica entre la pugna de virtud y vicios, ampliamente recogida en la tradición que Lope continúa: “oíd de Ulises la virtud prudente, / por más que Circe venenosa aplique / la confacción de su hermosura y gracia, / veneno igual al músico de Tracia.” (Ibídem: 940). Añade la ciencia y la sabiduría como cualidades del héroe enfrentado al arte y a los artificios de Circe, aludida en forma de metonimia, como la mano que maneja la ciencia química. Lope, quizás, se inspire en las *Metamorfosis*, en el Libro XV, cuando los versos de Ovidio se ocupan a la filosofía pitagórica. En el auto sacramental *El viaje del alma*, Lope da más información acerca de la clave pitagórica que sigue la obra:

Hubo un sabio antiguamente  
que una letra fabricó,  
cifra del vivir presente,  
Y símbolo, en que mostró  
de los dos fin diferente.

---

<sup>55</sup> El tópico genérico, según Cristóbal (2002: 62), avanza en tres tiempos: proposición del argumento, invocación a la musa y dedicatoria. La *Iliada* y la *Odisea*, carecen de dedicatoria, que en una secuencia recogen proposición e invocación. La *Eneida* ya las separa, pero sin dedicatoria, que sí consta en *Farsalia* de Lucano, a Nerón. En *La Circe* hay invocación y dedicatoria, pero separada.

Era Y griega, que te advierte  
dos sendas hasta la muerte,  
común la entrada, en que fundo  
que el Rey y el pobre en el mundo  
entran de una misma suerte. (p. 6)

Lope propone el camino espiritual como senda segura que ha de seguir el alma: “Ya sabe el Alma criada / Para Dios, que es ir a Dios / El fin de nuestra jornada”. Marca la diferencia y la elección entre el amor platónico y el amor libidinoso al que se ha de enfrentar, que se plantea en la división de caminos como alegoría de la elección y el libre albedrío de tradición pitagórica. A la posibilidad de la interpretación neoplatónica del asunto amoroso, se suma la interpretación natural del mito, que hace de Circe hija del Sol y del Océano: “Ya seas del humor del Océano / y del calor del sol blanda mixtura” (1969: 938). Las siguientes octavas advierten del antecedente histórico de Circe antes de llegar a la región mediterránea del Tirreno:

Había dado Circe al rey, su esposo,  
veneno si razón, en que descubre  
el alma de su pecho cauteloso,  
y el Sol, con ser tan claro a Circe encubre.  
Que la sombra de un hombre poderoso,  
claro en linaje, mil delitos encubre,  
pues muchas cosas de sufrirse duras  
la misma claridad las hace oscuras.  
(...)

De mármoles y jaspes guarnecido  
ocupa de la isla tanta parte,  
que de pequeñas márgenes ceñido  
darle no pudo habitación el arte;  
Circe en su centro, ya de fieras nido,  
sus palacios espléndidos reparte,  
que por la natural arquitectura  
Fundó la artificiosa compostura (Ibídem: 945-946)



Circe había envenenado a su esposo, el rey de Sarmacia, y su padre el Sol había buscado refugio allí para ella. La fuente a la que acude Lope rememora el manual *Anotaciones* (1589) de Sánchez de Viana, que sigue literalmente la fuente italiana de Natal Conti y su *Mythologia* (véase Aubrun, Muñoz, 1962: IV). Esta versión también se encuentra en la mitografía de Baltasar de Vitoria, en la primera parte del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (véase pp. 635-636), en la que se aportan datos sobre el episodio de Circe en la tierra de los Sarmatas. Circe se casa con el rey de los Sarmatas, lo envenena y la echan del reino junto con algunas damas y criadas. Desde allí se dirigió a un promontorio en Italia que llegó a denominarse Circeo, lugar donde acabo su vida. Añade que esta vez fue la única que supo aprovecharse de las hierbas y bebedizos, y que fue la primera en utilizar la hierba denominada verbena y el veneno acónito. Estas noticias fueron tratadas por el mitógrafo Diodoro de Sicilia, tratado en el apartado de fuentes clásicas.

Lope describe el palacio de Circe como producto del artificio e imagen de falsedad, de maravilla excesiva en el ornato, majestuoso, formado con piedras preciosas elaboradas, lujoso y bien diferenciado de la sencillez de los elementos de la naturaleza. Lope parece plantear la dicotomía entre la perfección y pureza de la naturaleza y la artificiosidad del arte. Con estos elementos, Lope invierte el lugar común de la amenidad por un contexto de encanto y fantasía conducente a la falsedad y la hipocresía. La presencia de las fieras en torno a Circe solo se menciona como si fuera un eco lejano de las fuentes clásicas: “Circe en su centro, ya de fieras nido”. La enumeración de los animales las reserva Lope para asociarlos a la mutación de la expedición griega:

Al umbral de la puerta las criadas  
de Circe lisonjeras los reciben,  
y a los valientes griegos inclinadas,  
los brazos, no las almas, aperciben;  
de la fingida risa acreditadas,  
les muestran los palacios donde viven,  
asegurando que su reina bella  
es Venus de aquel mar, del sol estrella.

Su gente anima Euríloco, engañado,  
a ver a Circe, en tanto mal dispuesto:  
que a quien grandes desdichas ha pasado,  
la esperanza del bien le engaña presto.  
Hallan los griegos en un alto estrado,  
de alfombras ricas de Ceilán compuesto,  
la bella Circe con real decoro,  
quitando como el sol la gloria al oro.

Las piedras del dosel y las figuras,  
con los vestidos varios en colores,  
suplieran en las noches más oscuras  
de la corona austral los resplandores.  
Lágrimas densas del aurora en puras  
conchas del mar abiertas, como en flores,  
pendían por los hilos de oro al suelo,  
hurtando lustre al sol, cristal al hielo.

Circe, de regia púrpura vestida,  
sembrada de azucenas de diamantes,  
mostró la hermosa perfección unida;  
admirando los griegos circunstantes;  
la madeja bellísima, esparcida  
por los hombros en ondas fulgurantes,  
preciándose de ser mayor tesoro,  
no permitía distinción al oro.

Eran los ojos esmeraldas vivas,  
cual no las vio jamás el Gange indiano,  
con dos almas de fuego tan lascivas,  
que eran la esfera del deleite humano.  
No suelen al Aurora, primitivas,  
mostrar apenas el dorado grano  
las hijas de los pies de Venus bella,

como resplandeció púrpura en ella.

Sucediendo al marfil, tan viva ardía,  
que compitiendo en su celeste cielo;  
era lo que la risa descubría  
el nácar que en clavel condensa el hielo,  
si se atreve la frígida mañana  
tal vez con perlas a bordar su grana.

Bruñida al torno, la coluna hermosa  
este edificio cándido y rosado  
sustentaba con pompa generosa,  
de tan divinos miembros ilustrado;  
que siendo de aquel alma cautelosa  
y de tan falso espíritu habitado,  
el principio y origen de la vida  
temió perder la estimación debida. (Ibídem: 947-949)

Lope se sirve del tópico de la descripción femenina, motivo ampliamente extendido en la literatura aurisecular, pero acentúa la belleza de la mujer con la opulencia y la acumulación de riquezas, de piedras preciosas, como signo de artificiosidad. El retoricismo aplicado a Circe vincula la hermosura de su cuerpo con al artificio de la arquitectura, de manera que el tronco y los brazos son la columna, el armazón del edificio, dentro del cual se halla una falsa imagen. Los manjares ofrecidos a los griegos se sirven de igual modo envenenados. Todos, a excepción de Euríloco son transformados y caen a los efectos del vino. Lope utiliza el vino como fórmula metonímica del dios pagano Baco, resultado de la manipulación burlesca y desmitificadora, de forma que el elemento sobrenatural de las hierbas se trasfiere al humor del juego de palabras:

No bien sobre las mesas se caían  
los griegos, ya de Baco satisfechos,  
cuando de hirsutas pieles se vestían  
las cervices, las manos y los pechos;

los unos elefantes parecían,  
los otros rinocerontes hechos;  
cual tigre que engendró scítica Hircania,  
y cuál león de la oriental Albania. (Ibídem: 954)

Es llamativa la amplificación zoomórfica por su mayor variedad y diversificación en la onomástica de los hombres transformados en animales: Ericto en elefante, Elpenor en rinoceronte, Dulinto en tigre, Antidoro en león, Peneo en toro, Atamante en asno, Alcidamente en dragón alado, Tebandro en caballo y Penteo en jimio o cercopiteco. Lope repite este mismo recurso de elementos por acumulación en la *Jerusalén conquistada* (Canto XIV). Lope, probablemente, acudiera a la imaginería de las fábulas para elaborar estas. La generosidad exagerada y barroca en la descripción animal, también la demostraba José de Valdivieso en su auto *Un hombre encantado*, que se tratará más adelante. En el texto religioso los hombres son fieras porque se han excedido en el disfrute de la vida, a causa de ello se encuentran castigados en el castillo del Mundo; la fuente declarada en el mismo auto sacramental de Lope es la del autor de fábulas griego Esopo.

A continuación, pide Ulises al dios Hermes el remedio de la hierba para liberar a sus hombres de la mutación. Lope se detiene en detalles relacionados con el tópico de la belleza: las cejas son arcos, los ojos son flechas, pero dentro del contexto de una escena más próxima a la cotidianeidad que a la idealización de la dama, escena en la que el poeta, en tercera persona, describe a Circe ante el espejo:

Riza el cabello, y en sortijas pone  
pendientes mil diamantes, y la cara  
al fingido jazmín fácil dispone,  
agua confacionada, entonces clara;  
después de pura rosa lo compone,  
densa en el medio, en los extremos rara,  
y las cejas en arco a los despojos  
previene con las flechas de los ojos.

Como en invierno suele añadir nieve

el deleite mortal al agua fría,  
a la blancura que a los cielos debe,  
Circe añadir la artificial porfía;  
a la garganta cándida se atreve,  
que los dientes lustrosos desafía  
del más sabio animal, y de azucena,  
teniéndola tan propia, viste ajena. (Ibídem: 958)

Mientras, Ulises salta de la nave vestido como si se tratara de un caballero medieval, con cota de tela azul y toneletes o escarcelas. Lope prepara al héroe para la cita con Circe acudiendo al tópico *militia amoris*. Ulises se engalana para el combate alegórico erótico:

Todos caminan de esperanzas llenos  
de hallar en Circe próspera ventura,  
que no hay que sentir males ajenos  
fe firme, limpio amor, lealtad segura;  
Circe, aumentando luces y venenos,  
y juntando al engaño la hermosura,  
sale a la puerta y, con fingidos lazos,  
le recibe en los ojos y en los brazos.

Con blanca nieve, cuyo efeto es fuego,  
tierna le ciñe la robusta mano,  
por ver si fácil de la vista el griego  
le entrega el pecho que conquista en vano;  
discreto Ulises, con mayor sosiego  
defiende el alma del primer tirano.  
¡Ay de quien, necio, por la mano bebe  
Veneno ardiente en áspides de nieve! (Ibídem: 959)

La imagen de fingimiento oculta bajo la belleza a la que se suma el sentimiento de desengaño es constante. Circe trata de cautivar con su hermosura, pero además intenta despertar el deseo mediante el sentido del tacto, de manera que Lope amplía la

capacidad de seducción de Circe con el contacto de la mano. La maga muestra a Ulises las pinturas de las estancias de palacio, Adonis, Diana o Leda para lo que Lope aprovecha el recurso visual nuevamente de la écfrasis. Continúa Circe el cortejo amoroso con la mirada, es decir, con el sentido de la vista, que Lope superpone frente al poder sobrenatural de la varita mágica:

Sentado estaba el griego, y le tenía  
Circe la mano diestra; mas la hermosa  
presencia que miraba suspendía  
la fuerza de la vara venenosa;  
el encanto a los ojos remitía  
arsénico mortal, flecha amorosa.  
Indecisa se vio la esfinge o lamia:  
que hechizos, si hay belleza, son infamia. (Ibídem: 961)

El Canto III se ocupa de narrar el final del episodio de amor de la maga por el Ulises. Al igual que en la *Eneida*, Ulises decide su marcha. Es entonces cuando Circe se compara con Dido y cuando rememora el suicidio con ayuda de la espada. La dama se queja del desdén del caudillo griego, Ulises, muy superior al del troyano Eneas. Llegados a este punto se da la contaminación de la fuente virgiliana en el poema español. Sin embargo, Lope, a diferencia de lo que cabría esperar, finaliza la trama antes de producirse el trágico final:

Fieras habemos visto, con el trato,  
tal vez siendo la especie diferente,  
amarse y aun casarse; mas tú, ingrato,  
ni aun fiera quieres ser, que alguna siente.  
No fue Eneas así. Mas ¿cómo trato  
de un ejemplo tal vil? ¡Ay! Nunca intente  
amarme tu crueldad. Si has de dejarme,  
mejor es no quererme que burlarme.

Mas aunque tú me pongas en olvido,  
¿Para qué quiero, ¡ay Dios!, que no me quieras,

pues no faltará espada, como a Dido,  
para matarme yo cuando te fueras?  
Que ser de ti querida hubiera sido  
tan grande bien, aunque después te huyeras,  
que me fuera la muerte mejor vida  
que verme de tu amor aborrecida. (Ibídem: 1007)

Así, tal y como explica el mismo Lope en *El Brasil restituído*: “Pinta Virgilio la espada / con que Dido se mató; / cruel exemplo dexó” (véase Lida de Malkiel, 1974: 41). La conducta de la Dido virgiliana llega a ser la pauta ideal que deben seguir las frecuentes mujeres agraviadas en el teatro aurisecular. En efecto, la partida de Eneas despertó entre los dramaturgos áureos un gran éxito. Lope la recreó de manera explícita en varias de sus comedias como *El divino africano* o en *Los mártires de Madrid* (Ibídem: 30-32).

En el poema *La Circe* se pueden comprobar al menos dos tendencias ideológicas que jalonan el poema. El amor neoplatónico y la moralización del episodio clásico, de larga tradición anterior. A su vez, mantiene la eterna caracterización del héroe, ejemplo moral estoica del enfrentamiento entre virtud y vicio. En el Canto III, Ulises permanece firme ante la tentación, con lo que Lope sugiere de nuevo la dicotomía y el triunfo del amor casto y espiritual frente al amor terrenal, pasional y lascivo, simbolizado en Circe:

Amor es una estrella ardiente, viva  
(dejando en su lugar el albedrío),  
virtud entre dos almas unitiva,  
que nunca amó desdén ni vio desvío  
Amor que de los cielos se deriva  
su legítimo reino y señorío,  
ese es amor, y más si casto adora  
belleza que del cielo le enamora.

Yo prometí, Señor, que cantarí  
la resistencia de un varón prudente,  
cuyo valor divino le desvía  
que amor lascivo divertirle intente;

ya por esta moral filosofía  
se ve el ejemplo y la virtud presente  
de quien, jamás amado y perseguido,  
la patria celestial puso en olvido. (Ibídem: 1004)

Existe la posibilidad de establecer un paralelo entre Ulises y Circe y la relación amorosa de la vida personal Lope, quizás con Marta de Nevares, que encarna la *Amarilis* de muchas de sus obras (véase Villacorta, 2000: 133-163). La vivencia personal se se funde con la materia poética, donde el pensamiento intelectual recurre al mito, que es filtrado por la experiencia emocional en la que el poeta encuentra afinidades con la figura mitológica. Se involucra el mismo poeta con el mito y establece una relación entre su experiencia emotiva y su experiencia intelectual. El mito es, en consecuencia, un signo donde se funden emotividad y pensamiento (véase Haverbeck, 2006: 508). En este sentido, el mito funciona de nexo experiencial y creativo aplicado a la materia poética. Por último, después de pasar un tiempo en la isla, Filemo convence a Ulises de la partida. Pero antes de su marcha, Circe le indica el camino al Hades. Lope se ciñe al argumento clásico de Circe, en su función popular de bruja benefactora y acompaña a la expedición hasta la partida. La profecía sobre los peligros futuros es a cargo, en cambio, de Tiresias, tras lo cual Ulises vuelve con Circe. De esta manera Lope da por finalizado el poema en el que amplifica de forma evidente la temática amorosa. Prevalece el gusto por la creación y los tópicos relacionados con el amor como juego retórico. Trata de adaptar el mito a los comportamientos y a los códigos sociales de la época, sin tratar de ocuparse por cuestiones de tipo exegetico.

El siguiente poema épico que vamos a tratar es *La hermosura de Angélica* (1602). De nuevo, el personaje femenino, Angélica, del *Orlando furioso*, tal y como en la épica de Luis de Barahona, sirve de inspiración para Lope, que escribió el poema en imitación de Ariosto mientras prestaba sus servicios en la Armada Invencible (véase Profeti, 2003: 784). Se inspira en la versión italiana para desarrollar un entramado de relaciones de amor con el trasfondo histórico de tema español de la Reconquista frente a los moros. El problema sucesorio del trono hispalense se resuelve con la elección de la reina más hermosa, Angélica, que se enamora de su pretendiente Medoro. En los festejos surgen nuevas relaciones amorosas entre la nobleza asistente. A lo largo del poema se observan alusiones míticas. En el Canto IX, octava 18, se describe el monte de la sabia Mitilene.



Nereida, hija de la maga y desdeñada por Medoro, acude al encuentro de su madre, Mitilene, para tratar de enamorar a Medoro:

Aquí, entre fieras áspides y dipsas,  
tú, que la luz del sol que el centro agravia  
con rombos y caracteres eclipsas  
y del trifauce oprimes hambre y rabia,  
igual a Circes, semejante a dipsas,  
oculta vives, Mitilene sabia,  
a cuyo amparo y voz Nereida viene,  
que tal árbol, en fin, tal tronco tiene. (pp. 407-408)

Para caracterizar a Mitilene, Lope recurre al símil para equipar a Circe con “dipsas”; quizás la maga Dipsas, que menciona Ovidio en *Amores* I 8, en conjunción con Circe. Madre e hija, producto de los hechizos, salen volando hasta Sevilla, donde ocultas bajo otra apariencia llegan hasta el palacio de Angélica. En el Canto XI, octava 52, Mitilene logra entrar en los sueños del rey Cerdán, otro de los pretendientes de Angélica, a quien ofrece su ayuda mágica para obtener los favores de la reina mediante el rapto:

Yo la violencia de Orion sereno,  
sosiego el mar aïrado y importuno,  
las alas de los vientos encadenó,  
que no se escapa de su cueva alguno  
sin dar, como lo sabe el mar Tirreno,  
la Deyopeya de la diosa Juno;  
yo soy, en cuanto pide mi deseo,  
Circe en la tierra y en la mar Proteo (p. 469)

Mitilene, entonces, provoca una tormenta fingida que facilita su plan. Lope empareja a Circe, calificada con la perífrasis “en la tierra”, refiriéndose probablemente a la isla, con Proteo, una divinidad marina con la capacidad de mutar sobre sí mismo, hijo de Posidón, ya presente en la *Odisea* (IV 349). Con la comparación entre las dos entidades mitológicas; presenta una alusión múltiple para dar énfasis al poder de la magia de Mitilene. En el Canto XV, Rostubaldo es conducido hasta una cueva encantada, donde

Ardano le profetiza la sucesión de su imperio hasta la expulsión del reino de Granada. En la cueva labrada contempla en las paredes de cristal un buen número de animales en un jardín, que se convierten en humanos después de enfrentarse a ellos. Circe es referida de manera implícita, con una perífrasis relativa a su linaje: “Jamás el desterrado de Zacinto / De la hija del Sol vio el alta casa / Con tantos animales como pinto” (p. 548). Lope aprovecha la referencia para ofrecer una lista de un buen número de animales que forman un bestiario que se prolonga en ocho octavas. Existe una mención más al mito en el Canto XIX, octava 99:

Amé furiosamente, amé tan loco,  
como lo sabe el vulgo que me tuvo  
por fábula gran tiempo y en tan poco  
que muchas veces por llorarme estuvo;  
agora a mil despechos me provoco  
de ver lo que una Circe me detuvo,  
habiendo yo pasado otras Sirenas  
de tanto engaño y artificios llenas, (pp. 679-680)

Se trata de un monólogo de Lucindo, que interviene a lo largo de veintidós octavas. En esta ocasión, a Lope le interesa la referencia mítica para ilustrar una relación amorosa con reflejo en una situación experiencial. Al igual que Circe detuvo a Ulises y lo retuvo durante un año, Lucindo se siente atrapado por ella, cuyos encantos superan los de las mismas Sirenas.

De manera recurrente, el amor y la magia se aglutinan en la referencia al mito, que funciona de reflejo de la realidad. De acuerdo con Romojaro (véase 1998: 35), en el caso de Lope, la elección y la predilección de algunos mitos vienen determinadas en algunos casos por constantes artísticas del momento, en otros, por constantes psíquicas y vitales del autor. Estas constantes impulsan la faceta intelectual y, a la vez, emocional, lo que se plasma en la labor de composición.

#### 5.2.4.4. Otras alusiones: *La Hispálica* y *Sansón Nazareno*

Existen más citas de Circe en otros autores que practican la poesía épica culta. Damos muestra de ello con la transcripción de los versos donde se atestigua su presencia. Es el caso del autor sevillano Luis Belmonte Bermúdez y la obra *La Hispálica*, con trasfondo histórico, que gira en torno a la conquista de Sevilla. Como es acostumbrado, el modelo épico demanda la acción de una hechicera, cuya su sabiduría es superior a la de otras grandes magas, entre las que se halla Circe:

Oblígala el amor, porque Milena  
fue hija suya y del difunto Ayato,  
cuando la maga vil se hallaba ajena  
de tener con Plutón consejo y trato;  
mas codiciosa de saber qué ordena  
el Orco horrible a los hechizos grato,  
a Zoroastro venció, Circe y Medea,  
sin ver a Egipto, Colcos ni Caldea. (p. 37)

Una muestra más del género épico, esta vez de temática bíblica, es el *Sansón Nazareno*, de Antonio Enríquez Gómez, como las anteriores, está escrita en octavas:

No temo, no, la furia philistea;  
temo, mi bien, perdone tu nobleza,  
los encantos de Circe y de Medea,  
delito original de la belleza.  
Cuanto valor me concedió la Idea,  
tanta el Amor me concedió flaqueza.  
Marte me llama, Venus me convida,  
y en uno de los dos está mi vida. (p. 182)

El recuerdo de Circe evoca la temática amorosa y el dominio que ejerce su belleza, que es un riesgo superior a la guerra. La cita va acompañada de Medea, como ocurre en otros casos. El verso siguiente es una perífrasis que sugiere la conexión de Circe con el imaginario cristiano del Paraíso y del pecado original.

Queda demostrado el interés que suscitó el género épico durante los siglos XVI y XVII. En vista de las obras en las que se convoca a Circe, es claro el conocimiento del mito por parte de los autores, que reconocen su singularidad en favor del prestigio de la poesía culta. Su eco alcanza a distintos registros, desde la temática religiosa de Cristóbal de Virués y la bíblica del *Sansón*, como a la recreación más profana de Barahona y Soto; con trasfondo histórico, como *La hermosura de Angélica*, e histórico regional, como *La Hispánica*. Es evidente que el desarrollo de *La Circe* pone el acento sobre la temática amorosa, en la que se percibe la contaminación de la Dido virgiliana en momentos concretos del poema.

## BALANCE DEL RENACIMIENTO

Hemos iniciado el estudio de este periodo destacando la importancia que tuvieron para el conocimiento de Circe las mitografías y traducciones de textos latinos, sobre todo de Ovidio y su *Metamorfosis*. Esta labor humanística tuvo como resultado la posibilidad de la lectura y el entendimiento de un modo sencillo de los mitos, cuya difusión alcanzó a un amplio sector de la sociedad, a lo que contribuyeron los poetas que consultaban estas obras como fuente de inspiración sin necesidad de recurrir al texto en la lengua original. Gracias a ello puede afirmarse que se iba encauzando un proceso de democratización, en el sentido de la transcendencia y el alcance facilitados por este conjunto de trabajos que allanaba la comprensión del mito para un mayor número de lectores de distinta procedencia. Este aspecto contrasta con la alegoría como fórmula válida de interpretar las fábulas mitológicas y que era más propia de la tarea escolástica de periodos anteriores. En algunos casos, la materia de Circe ofrecía una interpretación confusa cuando se trataba de traducir la obra de Ovidio, pues se procuraba esclarecer el significado de la fábula con varias fórmulas, que en ocasiones se contradecían, lo que constituía una prueba de la falta de entendimiento de la misma; ejemplo de ello es la absorción y asimilación del mito pagano dentro del marco de la religión cristiana, en cuyo entramado de relaciones Circe es la imagen alegórica del pecado.

No obstante, en este periodo se observa una apertura de miras en el pensamiento, a lo que se suma la labor humanística que es preparatoria para la eclosión de géneros que albergan enfoques literarios muy diversos, en cuyos moldes se vierte la materia mitológica de Circe. Una primera muestra de ello es la producción del género dialógico en donde Circe muestra una estampa particular gracias a la riqueza de rasgos de los que hace gala, y que se van desgranando con motivo del interés específico de cada autor. Uno de los intereses de un sector de la sociedad fue la preocupación por la formación de la mujer, para lo que el mito continúa siendo una pieza didáctica de enseñanza moral, como en el caso de Luis Vives, para quien la mujer es sujeto y objeto susceptible de instrucción, siempre y cuando se adapte a los cánones de construcción del individuo dentro de la sociedad de signo masculino, donde Circe es ejemplo de conducta moral contrario. En cambio, para Pedro de Luján el recurso al mito sirve para la misma función, aunque lo aprovecha para otorgar a las habilidades de Circe validez como procedimiento que han de utilizar esposas y jóvenes para el buen fin del matrimonio.

Otros diálogos se detienen en debatir sobre la magia, sobre las divinidades, sobre la moral o teniendo en cuenta el mito como parte de un conocimiento más amplio y universal.

El tratamiento del mito con función aleccionadora era habitual en la tradición cuando se ocupaba de la edad más temprana de un joven varón. La novedad en la época renacentista es el giro que se produce en la orientación de la recurrencia al mito enfocado hacia la educación femenina. Asimismo, el afán por la construcción del individuo se extiende a los jóvenes monarcas, como ocurre, por ejemplo, en la obra de Francisco de Guzmán dedicada a Felipe II; es entonces cuando la figura mítica adquiere la etiqueta de material escolar, que se confirma con las alusiones que realiza Luis Vives en sus *Ejercicios de lengua latina*. Por el contrario, y como contraste en cuanto a la facilidad para moldear el mito, hay que recordar la erotización de índole sexual y obsceno del mito de Circe por parte de poetas como Diego Hurtado de Mendoza y Andrés Rey de Artieda.

El mito se adapta al género de la narrativa caballerescas, en el que la maga habita en una isla encantada sobre la que se ha extendido el hechizo a la totalidad del espacio, y a la que acuden navegantes miembros de la nobleza, en cuya singladura por mar se esfuerzan por conquistar nuevas tierras. Todo ello en pro del buen nombre y reputación del caballero que realiza actos heroicos en honor de su dama o de su señor, u obedeciendo a un orden divino y cristiano. Como hemos podido comprobar, existen rasgos presentes de Circe que contaminan otros personajes femeninos que pueblan la narraciones caballerescas; en algunos ejemplos se difumina y va desapareciendo, de forma que, en parte, el poso clasicista aún se conserva, pero es ocupado para dar entrada a elementos fantásticos más propios de otras literaturas, como el ciclo artúrico o la épica italiana. Las secuencias del mito clásico se separan de forma que existe mayor desarrollo en la escena en la que entran en juego el componente erótico y la transformación, con más protagonismo que el encuentro con los difuntos, como se observaba ya en las crónicas troyanas.

Cabe destacar, dentro de la caracterización de las magas herederas de Circe, y como punto de conexión que mantienen algunas de ellas, el hecho de que la descripción de la que son objeto viene acompañada de la información de que habitan una isla en soledad,

y que esta soledad obedece a la ausencia de esposo. Este rasgo definitorio es seguido de su inquietud por la adquisición de conocimientos: como si la dedicación y la vocación por las letras estuviera necesariamente ligada y fuera causante de la situación de confinamiento de estos personajes femeninos que provocan recelo, además, por sus habilidades con la magia. Dado el alto número de lectores al que alcanzaba el género, cabe suponer que esta caracterización fuera reflejo de una realidad social y que estas versiones del mito, de algún modo, dieran forma a esta circunstancia. Por otro lado, algunas de ellas padecen un brusco final en su participación en la trama novelesca debido a su muerte violenta, un hecho literario que no tenía cabida en otras versiones. La magia y el conocimiento científico conviven en la caracterización de Circe, un rasgo que es producto del cambio de los tiempos modernos en confluencia con el modelo clasicista.

La huella de Circe se detecta de igual modo en las novelas pastoriles, en cuyas historias surgen otra serie de personajes femeninos que se suman a la herencia literaria del mito clásico y que son deudores de la variedad de matices de los que Circe hace gala como personaje. El viaje, como trasfondo narrativo, al que hemos aludido anteriormente, forma la estructura argumental en ambos tipos de narraciones, lo que confirma la filiación de Circe a la temática viajera. A ello se suma la temática del amor y de la magia, de raigambre pastoril antigua, cuyos elementos se conjugan en el género pastoril, y que, a juicio de Lope de Vega, son recursos literarios propios de estas narraciones, siendo el género un marco determinante para su elección.

En ambos géneros, tanto en el género caballeresco como en el de la novela pastoril, tiene cabida la presencia y la intervención del ingrediente fantástico, lo que se echaba en falta en el periodo medieval, con la excepción de los textos incorporados en el ciclo troyano que explicaban el episodio con un tono expositivo e historicista. Resurge con libertad para ser un elemento relevante que se integraba a la perfección en las narraciones ambientadas en espacios geográficos, en algunos casos exóticos y sugestivos, ya por mar, ya por tierra de pastores. De manera que se recuperaba una pieza narratológica condenada en siglos anteriores, y que en este intervalo cultural interesa como fórmula de creación en lugar de ocasión para la sanción por motivos de religión.

En la mayoría de las muestras textuales propuestas hemos observado la práctica de la

alusión y la proyección de Circe en otros personajes. No obstante, el desarrollo argumental ve reducida su extensión paulatinamente. Tanto es así que el mito llega a lexicalizarse, como confirmaremos en el capítulo siguiente, y a utilizarse como una figura retórica más que describe a un tipo de mujer. En pocos textos existe un cierto desarrollo de Circe con contenido clasicista, como en el caso de fray Luis de León y Juan de Arguijo. Donde sí se detecta de forma evidente el modelo y fuente clásica es en el famoso poema épico de Lope de Vega. En otras manifestaciones de poesía culta continúa la experiencia de la alusión clásica por diferentes motivos, religiosos y de la historia nacional. En cambio, las recurrencias en el *Romancero* indican el recurso de expresión que llega a capas más llanas de lectores, aunque fuera escrito por autores cultos como Lope de Vega.

Esta utilización sostenida y tan frecuente da como resultado la posibilidad de calificar el mito de Circe como de recurso maleable para la literatura, en el sentido de que puede moldearse o ajustarse al gusto de poetas y de las nuevas formas de expresión poética disponibles en el Renacimiento. Si bien, pudiera decirse que este fenómeno ocurría ya en cierto modo en el periodo clásico, en el que, como hemos visto, ya destacaba su participación en un cúmulo de textos de distinta naturaleza, aunque en este cambio de ciclo destaca el alcance de la expresión del mito que consigue llegar a lo popular y a lo culto, a lo religioso y a lo profano, al público femenino, pero con fines determinados. Es herramienta para enseñar y también para entretener y ejercitar la práctica poética, o para describir lo cotidiano y la atemporalidad. Se trata de una época en la que el mito de Circe es valorado como fórmula poética de creación que se adecúa a la evolución de la literatura y del pensamiento, aunque se observa un apego al manejo del mito como *exemplo* medieval y recurso moral; conviven la posibilidad de manejar el mito con la propia creatividad individual junto con la práctica tradicional del mito como herramienta aleccionadora de enseñanza moral.



## 6. BARROCO

En este apartado damos entrada al estudio un periodo de la literatura que encuentra en la mitología una fórmula extraordinaria de creación poética en diferentes campos artísticos. Se trata de una etapa con profundos cambios sociales que propician, en el ámbito artístico y cultural, el interés por formas y temas nuevos. El individuo del Barroco español se preocupa por abrirse a cuestiones como el sentimiento de desengaño, el sueño en oposición a la vida o la ocultación bajo la máscara, como respuesta y en oposición a la realidad circundante. Se ha dicho habitualmente que, en parte, esta actitud pudo ser debida a los condicionamientos del panorama político y social que condujeron a una postura de resignación y de rebeldía, a la crisis con los acontecimientos de la vida y a un modo de individualismo, de introspección o de orgullo intelectual como salida. De hecho, uno de los acontecimientos de gran repercusión fue la pérdida en la hegemonía en la política internacional, lo que produjo una cierta conciencia, sobre todo en el sector más formado, de crisis política e imperial. La bancarrota golpeó la sociedad, pero la gravedad del asunto no se hizo patente hasta después de la muerte de Felipe II. Tras lo cual, España entra en una progresiva etapa de decadencia y desilusión, con mayor o menor percepción por parte del pueblo. A lo largo de estos años, se produjo un cambio de fondo en el que las cuestiones que causaban zozobra al individuo no se hallaban en las conquistas marinas o terrestres, pues el desequilibrio de los asuntos políticos se abría paso y cedía su puesto a las luchas íntimas que ha de modificar su talante ante los cambios (véase Rodríguez de la Flor, 2002: 61 ss; Pedraza y Rodríguez, 1980: 41-53).

Por otro lado, se produce paulatinamente un agotamiento de los modelos renacentistas, con el consiguiente desgaste de la materia mitológica, tan exaltada y convertida en recurrencia habitual, lo que conduce al humor y al cambio de las fórmulas expresivas por vía de la exageración o de la burla. La reiteración y acumulación abusiva de motivos son indicio de un modo o manera retórica y artística expresionista que ha venido a denominarse Manierismo (véase Orozco, 1980: 447-491). Importaba en esta época potenciar los recursos estilísticos en su complicación hasta conseguir su desbordamiento. El poeta busca la expresión de los sentidos más que la del intelecto. Se pretenden vías nuevas alejadas de la normativa escolástica humanista en pos de una

libertad creativa, como hará Lope de Vega en la comedia áurea con la invención de su *Arte nuevo de hacer comedias*, obra recientemente reeditada por Pedraza Jiménez y Conde Parrado (2016). La admiración por los modelos antiguos se mantiene, pero se precisa un modo nuevo de enfrentar el cambio de los tiempos y de la sociedad. Los temas, motivos, géneros y recursos expresivos de la tradición renacentista perduran, pero a partir de ellos se intensifican en el ornamento y en el contraste.

Según Highet (véase 1996: 7-13), los recursos literarios del Barroco obedecen a la elaboración, la repetición, la complicación de figuras y de conceptos. El conocimiento mitológico que había constituido un fin esencial en el Renacimiento pasa a ser un medio de expresión. La tensión producida por la contención de la norma y la independencia creativa del autor se aprecian en la materia mitológica, en la belleza en su tratamiento erudito y en la versión más prosaica que emana de la cotidianeidad. Las técnicas y los artificios avanzan hacia un modo de entender el arte en conexión directa con la vida y la realidad histórica. Esta percepción del mundo se traduce en diferentes sensibilidades de desengaño, de ironía, de sentimientos encontrados, que el ser humano encara con la realidad y el proceso desemboca en la percepción de su complejidad interior. Las circunstancias del Barroco actuaron sobre el individuo como fuerza refrenadora. Los hombres y mujeres de esa época sentían los peligros de la pasión y buscaron medios para gobernarla, entre los que podemos decir que la religión fue el más grande de ellos. Importaba el prestigio social, la emoción había de contenerse y el cauce más adecuado era el ejemplo moral grecorromano, en particular el estoicismo. Por ello, la vía del ejemplo ayudaba a los individuos modernos a menospreciar las flaquezas humanas del ser humano y alcanzar la nobleza. Los jesuitas tuvieron un papel relevante en la enseñanza y la profundización de la psicología, y los autores fueron conscientes de que la literatura clásica era una herramienta de purificación del corazón y del alma. De este ambiente social y religioso se vieron influidos escritores como Lope, Calderón o Gracián.

En este periodo, se percibe una vuelta a una perspectiva didáctica y moralista en la que se esgrime la recreación burlesca de los mitos antiguos y, como rebelión a unos modelos de prolongada vigencia, se busca la innovación expresiva, ya sea mediante la oscuridad metafórica, ya mediante la concisión, aunque para lograrlas se sigan manteniendo elementos de raigambre clásica grecolatina. Por ejemplo, la poesía de Góngora y

Quevedo responde a tales presupuestos, en el clásico dualismo (que no antagonismo) entre conceptismo y culteranismo, y el simbolismo inherente del auto sacramental reinstaura el tipo de exégesis mítica propio de la Edad Media. En las siguientes páginas se tratará de observar la adaptación del mito de Circe al espíritu del Barroco y a las estéticas predominantes en las obras en las que se observa su presencia.

## **6.1. Prosa**

La producción prosística de este periodo celebra el gusto de incluir las citas y la proyección de Circe en autores como Cervantes, Mateo Alemán, Baltasar Gracián, María de Zayas y Leonor de Meneses. La proliferación de *auctores* y de figuras que certifican prestigio y veracidad es limitada frente a la importancia que recibe la creatividad individual. El exceso en la repetición de las mismas fórmulas se parodia, tal y como sugiere el prólogo del *El Quijote*. La imitación de modelos llega a su desgaste, la idealización clasicista del Renacimiento abre paso a la parodia. El gusto barroquista por la profusión y abundancia retórica encaja con las tendencias literarias del conceptismo y el culteranismo (véase Pedraza y Rodríguez, 1980: 66-72). El primero se practicaba en la Edad Media y continúa en el Barroco en la figura de Gracián. En su *Agudeza y arte de ingenio*, define el concepto como correspondencias ingeniosas entre objetos, por ejemplo, la *Ulyxea* homérica condensa un significado oculto en el que Circe es alegoría de la tentación; la obra *El Criticón* se desarrolla como una alegoría de la vida misma en la que la inmortalidad se alcanza con el ejercicio de la creación poética. El culteranismo persigue la erudición elitista y el desbordamiento estético en su expresión. El empleo de estas tendencias abre la disputa entre poetas en sus mismas composiciones, aunque la crítica ha ido encontrando puntos comunes entre ambas tendencias estéticas, entre ellas el hermetismo y, por ende, un cierto elitismo en el público al que se dirigen los productos literarios de ambas “escuelas”.

### **6.1.1. Alusiones a Circe en textos de Cervantes: “Prólogo” de *Don Quijote*, *El coloquio de los perros* y *Los trabajos de Persiles y Segismunda***

Se inicia el apartado de alusiones a Circe con el “Prólogo” de *El Quijote*, obra en la que predomina la nómina de figuras de la Antigüedad clásica (véase Barnés, 2009; Ramos, 2006: 409-424). Cervantes rememora las figuras clásicas de Circe y de Medea con tono

de parodia, con el que trata una cuestión que atañe a la literatura como trasfondo. Cervantes aprovecha el “Prólogo” de *Don Quijote* para mostrar su preocupación sobre la recepción de su obra ante lo que denomina “el antiguo legislador que llaman vulgo” (2003: 2). El público calibra el éxito de su trabajo, que está “falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el final del libro” (Ibídem: 2). Es decir, carece del aparato escolástico de citas, habitual en la época, que prestigien el desarrollo y el buen nombre de la obra. Para ello, el autor se inventa un personaje “gracioso y bien entendido” (Ibídem: 2) que, de forma inesperada, “a deshora”, da luz e inspiración a su tarea. Le aconseja que acuda a voces y citas de la Antigüedad clásica, a “Horacio o a quien lo diga” (Ibídem: 3), al que se acompaña de Catón o de Ovidio, entre otras figuras. Evoca el nombre de ilustres poetas augústeos, al parecer tan utilizados en las escuelas humanistas con los que trataron de revitalizar el latín. La inclusión de estos nombres le aseguraría su condición honrosa de “gramático” (Ibídem: 3). En el “Prólogo”, Cervantes enumera un catálogo de posibles alusiones que eleven el texto a la altura del vulgo:

(...) si de mujeres ramera, ahí está el obispo de Mondoñeda, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles Ovidio os entregará a Medea; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso, y Virgilio a Circe; (2003: 4)

Con la voz de un personaje surgido de manera espontánea, Cervantes propone un marco metaliterario en el que trata de considerar variaciones estilísticas y nuevas líneas narrativas. El humor da salida a una crítica sobre las prácticas literarias tan arraigadas en la retórica escolástica, validada, curiosamente, por el amplio público más popular. La automatización del uso de las figuras clásicas es puesta en evidencia dentro de un contexto de comicidad y de ironía. Probablemente se refiera el autor a la Circe bucólica y hechicera virgiliana más que al tratamiento mítico de la *Eneida*, que se ocupa de aspectos relacionados con la fundación de Roma. En este sentido, en el *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián de Covarrubias de 1611, dirigido a Felipe III, se recogía la entrada del término “encantadora” como “la muger que haze encantos, como lo fueron, según las fábulas, Circe y Medea.” Se trata, pues, de un término muy consolidado en el léxico hispano. Las figuras primigenias, originarias y origen de

encantamientos, son fuente de recurso literario, pero sustantivado y, por tanto, lexicalizado y fijado en el uso de la lengua a las que se recurre por antonomasia.

La cultura medieval estaba muy vinculada al principio de autoridad, tal y como se observaba en la composición de la materia troyana, por ejemplo, en Alfonso X. El valor de los escritos se medía por la calidad de su doctrina y el valor de sus enseñanzas determinado por el testimonio de los *auctores*, de los que se pretende sabiduría y conocimiento de la experiencia como norma de vida ilustrado con el ejemplo (véase Curtius, pp. 62-96). Influyó en una doble vía: la primera emanaba del conocimiento erudito de tradición latina, introducida en las primeras universidades, y la segunda procedía de la disciplina rigurosa de la tradición secular o eclesiástica. La verosimilitud se sustentaba con la mención e imitación del autor. Las misceláneas medievales y renacentistas hacían acopio de documentación y acumulación de fuentes, como se ha comprobado en el estudio de Circe en materia dialógica. Cervantes parodia esta costumbre considerada más propias del ornato: “soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos” (2003: 2-3). Apuesta por la valía del autor creador que prescinda de la obligada necesidad formal escolástica o del alarde de erudición del recurso de autoridad.

Uno de los diálogos más vinculados a la magia en los escritos de Cervantes fue su *Coloquio de los perros*, incluido en las *Novelas ejemplares*, escritas entre 1590 y 1612, que fueron editadas por Juan de la Cuesta en 1613 bajo el nombre de *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*. El *Coloquio* forma parte de la historia previa de *El casamiento engañoso*. La sífilis provoca el sueño enfermizo y la visión de dos perros hablando durante la noche en las proximidades del Hospital de la Resurrección, de la ciudad de Valladolid, un nombre bien significativo si se tiene en cuenta que los canes tienen la posibilidad de volver a la vida humana que habían disfrutado anteriormente. Cipión y Berganza descubren una noche que pueden hablar, que son conscientes de sus pensamientos y de su capacidad para verbalizarlos. Comienza, entonces, el relato de las anécdotas en las que se intercalan las experiencias vividas mientras mantuvieron la forma animal. Berganza, en tono confesional, cuenta las aventuras de su agitada vida a su confidente Cipión:

Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.

Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón estando tan sin ella. (1997: 40)

La afirmación de Berganza evoca de forma lejana el texto de Plutarco, “Grilo”, cuando Ulises, perplejo, pregunta a Circe cómo es posible que habiendo convertido a sus hombres en cerdos puedan dialogar y argumentar sus opiniones, a lo que Circe responde con estas palabras: “yo los pondré a tu disposición de forma que puedan comprender y discutir” (p. 348). Circe recurre a la elocuencia de su discurso para tratar de convencer a Ulises de las virtudes de la vida animal. Además de la inmortalidad y la vida eterna de juventud existen valores que sustentan el mundo ideal que propone la hechicera.

En *El coloquio*, en cambio, la narrativa transmigratoria gira en torno al humor, cuando Cervantes escoge dos perros callejeros capaces de acometer la tarea de criticar los defectos de la sociedad evidenciando los vicios y prácticas del amplio espectro social del siglo XVII. Se trata de un elogio a la locura que tiene cabida desde el otro lado, un espacio privilegiado de observación de usos y costumbres. Esta fórmula narrativa está emparentada con el procedimiento de la novela de Apuleyo, en la que Lucio, convertido en asno, va insertando relatos breves como hacen Cipión y Berganza, que disfrutan de poder contar sus vivencias según alternan de amo. Berganza recuerda momentos de su existencia nómada cuando se le obligaba a hacer piruetas circenses en los tablados del pueblo de Montilla. Allí, es huésped de una hechicera, la Cañizares, que nos descubre los rasgos de la famosa Camacha:

Has de saber, hijo, que en esta villa vivió la más famosa hechicera que hubo en el mundo, a quien llamaron la Camacha de Montilla; fue tan única en su oficio, que las Erictos, las Circes y las Medeias, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron. Ella congelaba las nubes cuando quería, cubriendo con ellas la faz del sol, y cuando se le antojaba volvía sereno al más turbado cielo; traía los hombres en un instante de lejanas tierras; remediaba maravillosamente las doncellas que habían tenido algún descuido en guardar su entereza; cubría a las viudas que con honestidad fuesen deshonestas; descasaba

las casadas, y casaba las que ella quería. Por diciembre tenía rosas frescas en su jardín y por enero segaba trigo. Esto de hacer nacer berros en una artesa era lo menos que ella hacía, ni el hacer ver en un espejo, o en la uña de una criatura, los vivos o muertos que le pedían que mostrase. Tuvo fama que convertía los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno, real y verdaderamente, lo que yo nunca he podido alcanzar cómo se haga, porque lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían a los hombres de manera que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndote dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias. Pero en ti, hijo mío, la experiencia me muestra lo contrario: que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, que hace parecer una cosa por otra. (1997: 90-91)

El retrato de la Camacha aparece dibujado en contaminación con rasgos integrantes de otras identidades clásicas, y que bien podía conocer el lector del Barroco. Cervantes se muestra escéptico ante la creencia de la metamorfosis, intentando racionalizar el mito con el símil del asno. La maga retiene al sacristán que se comporta como un asno convertido en mozo de carga hechizado tras años de servidumbre a la Camacha.

La bruja Cañizares cree reconocer en Berganza y en Cipión a los hijos de otra alcahueta fallecida, la Montiel, heredera y víctima de la que fue la más famosa Circe de ese lugar, la Camacha de Montilla, la cual castigó a la Montiel -no se dice el motivo- convirtiendo a sus dos recién paridos hijos en perros vagabundos. La elección del can como motivo de la mutación es recurso compartido por el género de caballerías, que Cervantes tan bien conocía. Además, podemos decir que es nexo de unión y trasposición del asno de la novela apuleyana. En el *Palmerín de Olivia* se produce la metamorfosis de Trineo en perro, que se asemeja a la figura de Falqueto, en el *Baldo*, y a la del burlesco personaje de Florisel de Hircania, el caballero-perro andante creado por Salas Barbadillo en *La peregrinación sabia* (1635). La traducción de Apuleyo de *El asno de oro* debida a López de Corteaga contribuye a esta tradición, en la que cabe incluir la ficción de Cipión y Berganza (véase Marín, 2006: 79).

Una prueba que constata la tradición de la conversión en perro la hallamos en el *Baldo*, en “Adición del intérprete”, en la que, además, se informa de la fuente textual. El anónimo autor reflexiona sobre la obra y ofrece comentarios de forma directa, dando muestra de su saber. En este apartado explica que Falqueto pertenece a la clase de hombres honestos que amonestan los vicios, emparentándolo con los filósofos cínicos:

Aquí entenderéis por Falqueto a todo hombre que dize la verdad y que reprehende los †bilios† como es costumbre del perro, que ladra mayormente a los ladrones y defiende a su señor. De adonde <a> aquellos filósofos [que] reprehendían los vicios llamábanse cínicos, que significa perros. (p. 30)

La verdad oculta que entraña la alegoría, según el anónimo autor, sería la correspondencia de Falqueto con el perro, contextualizando esta asimilación dentro del marco de la filosofía cínica (véase García Gual, 2007), cuyos miembros se ganaban la animadversión y el odio de aquellos a los que criticaban por sus prácticas reprobables.

La Cañizares convencida de que, efectivamente, son aquellos los hijos de la Montiel y que ha vuelto a Montilla, informa a Berganza todo lo que sabe acerca de su madre. Se abre otro marco narrativo cuando los perros intercambian sus historias pasadas, con las que ponen en antecedentes al lector. Si se cumplen las condiciones determinadas retornarían a su forma humana, que es el motivo literario, con variantes, como la magia de la varita de Circe o la flor que ha de ingerir Lucio para abandonar el cuerpo de asno. Otro rasgo que comparte la Camacha con la Circe clásica, más próxima a la de Teócrito, Ovidio y Virgilio que a la de Homero, es el canto en forma de ensalmos. Cervantes altera, entonces, la narración en prosa para declamar versos endecasílabos la condición que ha de cumplirse para invertir la metamorfosis: “Volverán a su forma verdadera / cuando vieren con presta diligencia / derribar los soberbios levantados, / y alzar a los humildes abatidos, / con mano poderosa para hacello.” (1997: 92).

La Circe española se encuentra más apegada a la realidad mundana, cuya caracterización resulta difícil de calibrar dentro de la lógica del mito tradicional a causa de las anacronías con las que está trazado su personaje. Es más cristiano que pagano en su comportamiento; es consciente de que el pecado forma parte de su naturaleza. La demonización del mito refleja el recelo social por esta tipología de bruja vinculada a la



mujer. La Camacha es una bruja local y contemporánea de Cervantes, que “repara virgos” y que es adaptada a la realidad cotidiana, en la que cabe incluso la posibilidad de asistir a las parturientas. La realidad histórica de la Camacha hace verosímil el increíble relato de *El Coloquio* gracias al juego de narradores-marco sucesivos o cajas chinas. El relato del enfermo, el diálogo de los perros, la experiencia de Berganza y la bruja Cañizares que cuenta lo que le pasa a Montiel a apoyándose en los antecedentes de la tradición folclórica, que remite a la Camacha (véase Sevilla y Rey, 1997: LI).

La Camacha había sido, en verdad, una famosa bruja de Montilla, procesada por el Santo Oficio, llamada Leonor Rodríguez. Sufrió un proceso inquisitorial, que duró dos años, en el que se la acusaba de brujería. Cervantes pasó tiempo en Montilla cuando ejerció de comisario para proveer de trigo a las galeras del rey, a las órdenes del proveedor real Pedro de Isunza. Cervantes muestra un gran interés por estos asuntos: “En ninguno de nuestros novelistas y dramaturgos del gran siglo puede estudiarse lo que fueron las artes mágicas tan bien como en la rica galería de las obras de Cervantes” (véase Huerga, pp. 453-462). El estudio de Menéndez Pelayo (véase pp. 346-347) concluye que existen tres “fuentes” principales para el estudio de las artes mágicas en los siglos XVI y XVII: las impugnaciones teológicas, los procesos inquisitoriales y la amena literatura. Es posible, por tanto, que el autor se provea de la historia viva de un hecho real que las habladurías populares elevan a un cuento de brujas. La maestría de Cervantes supo conjugar los elementos de la realidad coetánea con recursos literarios propios con los que lograría elaborar la novela.

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes recurre de nuevo a la figura de la hechicera. En relación con la magia y la novela bizantina, el estudio de González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro* (véase pp. 146-147), explica que la magia como elemento integrante de aventuras que acontecen durante el viaje conserva una larga tradición literaria y folclórica. Ya aparecían en la novela griega en forma de oráculos, ordalías, sueños premonitorios y elementos con propiedades mágicas que se prolongan durante la Edad Media en los libros de caballerías. Sin embargo, las críticas de moralistas, de preceptistas y de los propios creadores artísticos como Tasso y Cervantes, seguidores de las recomendaciones de la Iglesia, representaron un obstáculo en la aceptación de estos recursos literarios. No obstante, el carácter extraordinario aumentaba el deleite del lector por la capacidad para despertar admiración. Prescindir de

ello hubiera sido una limitación en los recursos potenciales de la obra. La ficción se encontraba en un difícil equilibrio en el que se intentan ampliar los límites de la credulidad aumentando digresiones que justificaran la presencia de los fenómenos maravillosos para tratar de adecuarlos a la realidad de la época. Cervantes recurre al elemento fantástico de las brujas, pero, por lo general, su final resulta trágico, quizás atendiendo al ambiente más intransigente de este periodo, como ocurre con el personaje de Cenotia, por ejemplo.

La historia de la maga Cenotia es una más de las narraciones intercaladas en el relato principal de la novela, que pudiera tener relación con la misma bruja famosa de *El Coloquio*. En el proceso inquisitorial mencionado (véase Huerga, 1997: 68, 9n), Leonor, la Camacha, se jactaba de declarar ante el tribunal: “si pensáis que me han de llevar a la Inquisición, también me libraré della como libré a mi hijo de la cárcel de Granada”. Pues bien, en el capítulo VIII de la primera parte del *Persiles*, la bruja es una mujer italiana que lleva por los aires al preso Rutilio desde Siena hasta Noruega. El joven acepta casarse con ella con la condición de que lo saque de la cárcel. Después de liberar a Rutilio, la hechicera, a la que Cervantes no da nombre alguno, lo lleva volando en una manta hasta las regiones del Norte de Europa, se convierte en loba y Rutilio la mata.

Entre los capítulos VIII y XI, más el XVII de la segunda parte, Cervantes introduce a la maga Cenotia, una mujer árabe huida de la localidad de Alhama, en Granada, porque la persigue el tribunal de la Inquisición. Se considera maga y encantadora de un linaje de largo recorrido. En su huida consigue llegar hasta el reino de Policarpo. Los peregrinos del *Persiles* llegan hasta la isla y Cenotia se enamora de Antonio, acompañado siempre de su arco, hijo del español de igual nombre, Antonio, llamado el bárbaro. Cenotia se encapricha del joven casto, más preocupado por la caza que por otro tipo de distracciones, detalles que traen a la memoria el mito de Hipólito, al que trata de seducir Fedra en la tragedia de Séneca. Pero los siguientes acontecimientos manifiestan la cercanía a uno de los momentos de la *Odisea*, cuando Antonio rechaza el intento de seducción de Cenotia, esta lo hechiza y el padre del joven amenaza con una daga a Cenotia para que devuelva la razón a su hijo. De igual manera Ulises responde ante los engaños de Circe, que recibe el intento de agresión de Ulises con su puñal para rescatar a sus hombres del encantamiento. Además, la bruja Cenotia, en venganza por el agravio recibido, trata de retenerlo con el rapto. Finalmente, los planes se desbaratan y Cenotia

acaba muriendo ahorcada. El final trágico es común a las brujas mencionadas, la Camacha y Cenotia, debido probablemente al contexto social y a la presión social e inquisitorial del momento.

### **6.1.2. *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán**

Con la publicación de *La Primera parte de Guzmán de Alfarache* en 1599, se reanuda tras un largo vacío la novela picaresca. El período de Felipe II no fue propicio para el florecimiento y consolidación del género por el componente erasmista y la sátira anticlesiástica; de hecho, la anónima novela iniciadora del género fue prohibida en el *Índice* de 1559. Un año después del fallecimiento del rey, vio la luz la obra de Mateo Alemán. Al mismo tiempo, la etapa ascendente de la política española y el clasicismo humanista renacentista perdían su vigor y se iniciaba un periodo de inquietudes en el Barroco. Por tanto, la obra se halla en un momento de transición entre dos formas de entender la evolución de la sociedad en declive tras el esplendor de la expansión internacional (véase Alborg, p. 454). Mateo Alemán, nació en 1547, tuvo la condición de judío converso. Alemán se enamoró de Catalina de Espinosa, cuyo padre le prestó una cantidad de dinero si se casaba con ella en un plazo determinado, se lo gastó y trató de evitar el compromiso, pero las amenazas jurídicas forzaron el matrimonio. La experiencia fracasada tuvo su reflejo en la novela, además de, como veremos, su condición de converso (Ibídem: 463).

El fragmento incluido en este apartado pertenece a la Segunda parte, capítulo cinco del Libro tercero, denominado “Las artes de Circe”. Tras acabar arruinado después de su primer matrimonio, Guzmán decide estudiar en Alcalá de Henares para ordenarse sacerdote, pero conoce a Gracia y vuelve a casarse. Guzmán inicia el capítulo con un excursus en el que desarrolla una reflexión acerca del amor y del dios Cupido, que está razonada a partir de sus vivencias personales: “Pues de bachiller en teología salté a maestro de amor profano, ya se supone que soy licenciado, y como tal podré con su buena licencia decir lo que conozco dél, y como tan buen practicante suyo” (p. 822). No es su pretensión descubrir la complejidad del amor, pues, como dice en primera persona, muchos son los que han tratado anteriormente sobre ello. Aporta, en cambio, su punto de vista acerca de una cuestión recurrente haciendo acopio de su sabiduría respaldada en su experiencia. Es decir, Mateo Alemán hace de Guzmán un personaje autodidacta, que

va evolucionando y que madura sus teorías solo después de haberse enfrentado con la realidad cotidiana. Describe de forma muy personal la imagen de Cupido, para mostrar su visión pesimista acerca del amor. La pintura de la ceguera de Cupido procede, dice, del pecado original ocurrido en el paraíso, de manera que trata la materia mítica estableciendo su exégesis particular a partir de creencias cristianas. Divide el alma en términos de oposición, de forma que el lado racional está próximo a la divinidad, y el natural es susceptible de corrupción por los sentidos. La lucha de fuerzas opuestas fortalece al individuo en favor de la estabilidad y el mantenimiento del equilibrio, siempre que sea la firmeza frente a los apetitos la que prevalezca en posición cimera. En este sentido, los pensamientos que se observan en la novela se muestran acordes con el ambiente postridentino y con teorías de corte tomista-aristotélico.

La sencillez del lenguaje con el que divaga sobre la temática amorosa contrasta con el conocimiento erudito de algunas fuentes. Mantiene la idea platónica expuesta en el *Fedro* (véase p. 322 ss) de Platón de que el amor se transmite al instante a través del sentido de la vista. En el primer encuentro con Gracia, una bella moza que canta y que toca el instrumento de la vigüela, son los ojos los que conducen al repentino enamoramiento de Guzmán: “Puse los míos en ellos, y parece que los rayos visuales de ambos, reconcentrados adentro, se volvieron contra las almas –conocíle afición, y creyola de mí; desposeyeme del alma, y díjeselo a voces mirándola-” (p. 818). Guzmán trata de explicarse a sí mismo lo ocurrido:

Resulta desto no ser forzoso ni necesario para que uno ame que pase distancia de tiempo que siga discurso ni haga elección; sino que con aquella primera y sola vista concurren juntamente cierta correspondencia o consonancia lo que acá solemos vulgarmente decir una confrontación de sangre, a que por particular influjo suelen mover las estrellas. (p. 825)

Es decir, dos seres encuentran afinidad siempre y cuando ambos pertenezcan a la misma sangre, el amor no llega de otro modo. La doctrina acerca del amor depende en buena parte del comentario de Marsilio Ficino al *Banquete* platónico, VII (véase Rico, 1999: 825, 7n). Pero, además, en su concepción particular del amor, pues Mateo Alemán apela a la consanguineidad como uno de los elementos principales para la consecución del

vínculo amoroso, de forma que pudiera existir un trasfondo racial en su consideración del amor debido a su condición de judío converso.

Gracia, de forma metafórica, lo envenena, porque consigue enajenar su voluntad y modificar su comportamiento (véase p. 821). Reaparece la lectura alegórica acostumbrada del mito de Circe y Ulises y la pugna entre la pasión y la contención: “Tanto, y con tal extremo, que podríamos estimar por el mayor vencimiento el que hace un hombre a sus pasiones; mucha es la fortaleza del que puede resistirlas y vencerlas, por la guerra infernal que se hacen siempre la razón y el apetito” (p. 824). Las deudas obligan a Guzmán a trasladarse, decide ir a Madrid con la intención de obtener beneficio a costa de su mujer. La fama de su belleza precede a su llegada y son bien recibidos, aunque: “no por el asno, sino por la diosa” (p. 835), con lo que establece un paralelismo entre Guzmán con la asinidad, y Gracia con el mito pagano. En esta tesitura, Guzmán equipara a su esposa con una ramera y recurre a una imagen del mito de Circe, ya denigrado, para describir su función en el matrimonio. Con la alusión, Guzmán trata de evocar la función ejemplar para exponer el enfrentamiento entre la voluntad y la pasión como trasfondo:

Dicen de Circes, una ramera, que con sus malas artes volvía en bestias a los hombres con quien trataba; cuáles convertía en leones, otros en lobos, jabalíes, osos o sierpes y en otras formas de fieras, pero juntamente con aquello quedábales vivo y sano su entendimiento de hombres, porque a él no les tocaba. Muy al revés lo hace agora estotra ramera, nuestra ciega voluntad, que, dejándonos las formas de hombres, quedamos con entendimiento de bestias. (p. 828)

La tercera persona impersonal de plural con la que se introduce este pasaje induce a pensar que el referente era algo acreditado por el lector, producto de la transmisión oral con unas características determinadas. A diferencia de la mitología en la que los dioses se hallan en un lugar y un tiempo indefinido pero maravilloso y sacro, *in illo tempore*, la ausencia del sujeto gramatical explícito enmarca la atención al mito en el ámbito de lo humano, de lo social y más específicamente de lo popular, *vox populi*. Da idea del carácter durativo, de un tiempo no marcado, sin comienzo ni final, inmutable y absoluto, como intención de norma consuetudinaria. En este sentido, según Rico (véase

1999: 828, 15n), cabe la posibilidad de que Mateo Alemán leyera la traducción libre de Francisco Alberto de Aguayo, de Boecio, donde se narra el episodio de Circe en el Lib. IV y que lo tuviera en mente a la hora de invocar al mito en la forma “Circes”. Mateo Alemán coincide en la mención de “Circes” de Aguayo y del adjetivo “ramera” para designar a la diosa, cuyas expresiones son ajenas a la versión original de Boecio.

El sentido de culpabilidad se instala en el pensamiento de Guzmán, cuando en el capítulo VI, hace ejercicio de autocrítica, exonera la actuación de Gracia y asume su total responsabilidad en la utilización de esposa:

Admirándome de mí que fuese tan bruto y más que el mayor de los hombres, pues ninguno de todos los criados en la tierra permitieran lo que yo, haciendo caudal de la torpeza de mi mujer, poniéndola en la ocasión, dándole tácita licencia, y aun expresamente, mandándole ser mala, pues le pedía la comida, el vestido y sustento de la casa, estándome yo holgando y lomienhiesto. (p. 845)

Su matrimonio con Gracia se sostiene gracias a los beneficios económicos a cambio de sus servicios con otros hombres. Alemán hace que Guzmán se interrogué a sí mismo y cuestione la validez de los esquemas de la sociedad por la que transcurre su vida, de la que se sorprende de sí mismo y de un comportamiento del que no era consciente. El daño producido repercute no solo en el entorno social, de cuyos vicios participa, sino en su pensamiento interior y en su integridad como persona. La capacidad para analizar y desmenuzar los propios actos muestra la evolución psicológica de un personaje sometido a las penalidades de la vida, consciente de que, en muchos casos, él mismo es el responsable de las decisiones tomadas. El resultado de sus acciones conduce a la paradoja como forma de canalizar la crisis entre el discurso de la tradición y la realidad experiencial. La enseñanza escolástica no responde a las cuestiones de la vida cotidiana, es decir, las cosas no funcionan como están escritas. El recurso unilateral canónico de los *exempla* mitológico, tan recurrido a lo largo de los siglos y basado en el aparato teórico, se desestabiliza, de manera que la ejemplaridad se obtiene a partir de la exploración de las vivencias personales y de la revisión de las categorías morales. Con ello, Mateo Alemán enfrenta al menos dos planos de entendimiento, el de la costumbre colectiva con el humano individual, que es el fruto del contacto con la vida social.

Valbuena Prat, en su estudio *La novela picaresca española* (1991), señala el doble sentido moral y humano, que bien se ajusta al esclarecimiento de la alusión a Circe:

Mateo Alemán sabe coordinar el doble sentido de su novela; vida de un pícaro, como hilo de acción, pero a la vez atalaya de toda la vida humana. Una amplia concepción encaja la serie de malicias, trapacerías y miserias de Guzmán en el dolor humano de un íntimo fracaso para enseñanza y ejemplo. (1991: 29)

Valbuena añade que la mezcla entre disertación moral y el asunto picaresco muestra la problemática ético-estético de la cultura del Barroco en la transición de los siglos XVI y XVII, en el que se marca el paso de un pasado de tratadistas sagrados y héroes conquistadores a un orden diverso, en el que predominan la mundanidad profana y la disolución de una sociedad en crisis (Ibídem: 28).

A medida que se van sucediendo las circunstancias de la novela, se observan cambios en el punto de vista narratológico (véase Rico, 2000). Se disocia la voz del personaje de acuerdo con su evolución: una muestra manifiesta es el monólogo autocrítico de Guzmán, tratando de justificar su actuación con Gracia, es entonces cuando se reduce la distancia entre la voz del narrador y el autor. Este hecho es anticipado por Hernando de Soto en las dos primeras redondillas de los preliminares del *Guzmán* en la Primera parte:

Tiene este libro discreto  
dos grandes cosas, que son:  
pícaro con discreción  
y Autor de grave sujeto.

En él se ha de discernir  
que con un vivir tan vario  
enseña por su contrario  
la forma de bien vivir. (pp. 101-102)

Los versos explican la intencionalidad de la obra, que en este caso es el ejemplo, si bien es cierto que en visiones críticas más contemporáneas se ha puesto en duda la sinceridad

de tal intención. El consejo se ofrece a medida que avanza la lectura, de manera que es el lector el que recibe las reflexiones y el que intuye el mensaje moral, como se indica en el prólogo de la primera parte: “Haz como leas lo que leyeres” (p. 94). Guzmán va aprendiendo a medida que suma desengaños, cuestión que la novela se preocupa por evidenciar. Mateo Alemán plantea la vida como una escuela didáctica de la que extraer conclusiones, en lugar de aplicar la teoría de lo aprendido en la escuela a las situaciones diversas que plantea la vida. Guzmán es sujeto y la vez objeto de su propia metamorfosis interna, que tiene su reflejo en la madurez paulatina de su personaje.

Acerca de los bebedizos recuerda Mateo Alemán la ineficacia del poder de las hierbas cuando se está enamorado, frente a la voluntad y el libre albedrío, perspectiva del amor coincidente con la opinión cervantina y muy en consonancia con la visión ideológica de la época:

Y de cualquier manera, donde hubiere amor, ahí estarán los hechizos, no hay otros en el mundo; por él se truecan condiciones, allanan dificultades y doman fuertes Leones. Porque decir que hay bebedizos o bocados para amar es falso; y lo tal sólo sirve de trocar el juicio, quitar la vida solicitar la memoria, causar enfermedades y graves accidentes. (p. 148)

En la novela existe una relación directa entre la alusión de Circe con Gracia, a partir de lo cual se expone un modelo errado de conducta humana. La evocación al mito pagano es detonante de una reflexión más profunda sobre un comportamiento social extendido en la época. Guzmán repudia su propia actuación participando de la explotación de su mujer, y de paso abre un espacio de introspección para la autocrítica, que es muestra del avance y evolución narrativa en cuanto a la forma de tratamiento del personaje.

### **6.1.3. *Agudeza y arte de ingenio* y *El Criticón* de Baltasar Gracián**

Baltasar Gracián (véase Egido y Marín, 2001) nació en 1601, un año después que Calderón; en 1619 ingresó en la orden de la Compañía de Jesús. De la extensa obra de Gracián, entre la que se cuentan títulos como *El Héroe*, *El Discreto*, el *Oráculo manual*, *El Comulgatorio*, *El Político*, trataremos el tema de Circe en la *Agudeza y arte de ingenio* y *El Criticón*. En la *Agudeza y arte de ingenio* hallamos presencia de Circe en el



Discurso XVI, llamado “De los conceptos por disparidad”, en el que se observa una alusión indirecta en un epigrama traducido de Marcial (comentado anteriormente en este trabajo), de cuya traducción se encarga Miguel de Salinas y Lizana, que colaboraba con el jesuita en la traslación de muchas de las composiciones del poeta latino. Gracián aprovecha los versos para ilustrar el careo en una comparación de contrarios con la figura de sobrepujamiento. Marcial comparaba el palacio del emperador Augusto frente al alcázar del dios Júpiter. El poema se desarrolla a medida que seorean ambas construcciones, y cuando debería realzar la mansión del César hace un giro con hipérbole para ensalzar, en cambio, la grandeza de su dueño, Augusto. La traducción barroca lee del siguiente modo:

Tu risa soliciten las Reales  
pirámides (Gran Cesar) Orientales.  
Bárbaro Memfis su milagro calla,  
porque vencida del Parrasio se halla.  
Rincon suyo pretende ser en vano  
mareótico alcaçar del Gitano.  
Que no ay casa en el Orbe yo creería,  
que assí se sacie de la luz del dia.  
Sus siete torres montes eminentes  
al Olimpo, y al Pelion insolentes  
afrentan por enanos, aunque al Ossa  
con sacrílega audacia jactanciosa,  
beligeros Gigantes empinaron,  
quando escalar los Cielos intentaron.  
A las nubes desprecia que inferiores  
a la tierra fulminen sus rigores.  
Y aun antes le da Febo luz hermosa  
que a Circe encantadora artificiosa,  
pero tu casa, Augusto, aunque tus bellas  
torres fuertes taladran las Estrellas;  
y aunque es ygual al Cielo en la grandeza,  
en la magnificencia, en la riqueza,  
de tu Augusto poder gran desempeño,

siempre le juzgo por menor que al Dueño. (2007: 08-109)

La versión de Gracián emplea dos epítetos, “encantadora artificiosa” en aliteración para acentuar el poder de la magia y la imagen de falsedad, que no están en la transcripción original latina que incluye Gracián: “Et prius arcano satietur lumine Phoebi, / nascentis Circe quam vides ora patris” (Ibídem: 108). Apolo prefiere iluminar con su luz el palacio augústeo, antes que a Circe. El uso frecuente de las figuras retóricas, la exageración, la elaboración de las palabras, la concatenación, los cambios de perspectiva fueron una constante en el estilo de Gracián (véase Alborg, p. 850). Más adelante en el Discurso LVI, “De la Agudeza Compuesta Fingida en especial”, Gracián se ocupa de la definición poética de la epopeya:

Merecen el primer grado, y aun agrado entre las ingeniosas invenciones las graves Epopeyas. Composición sublime por la mayor parte, que en los hechos, sucessos, y aventuras de vn supuesto los menos verdaderos, y los más fingidos, y tal vez todos, va ideando los de todos los mortales. Forxa vn espejo común, y fabrica vna testa de desengaños. Tal fue la siempre agradable *Vlisiada* de Homero, que en el más astuto de los Griegos, y sus acontecimientos, pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas, y Caribdis, Cirçes, Ciclopes, y Sirenas de los vicios. (2007: 342)

Considera que la *Odisea* es una forma alegórica de explicar la vida como un peregrinaje, en el que los sucesos acaecidos a Ulises pueden bien aplicarse a cualquier ser humano, lo que aporta un significado amplio y universal. La *Vlisiada* homérica sirve de modelo épico en el que se apoyará para escribir el *Criticón*, entre otras muchas obras, en la que dos personajes humildes, con significado simbólico a la vez, acometen un viaje alegórico. De esta conjunción de elementos se aprecia un concepto nuevo de heroísmo y de epopeya en el que se iguala a los héroes antiguos con los comunes contemporáneos. Egido destaca la importancia de la *Agudeza* para lo posterior creación de *El Criticón* con la siguiente reflexión:

La *Agudeza*, en este sentido, es un libro clave para comprender cuanto se hacía en el taller de la escritura áurea, donde el armazón de la novela moderna se fue construyendo con los materiales más variados, pero sobre todo con los que

procedían de la alegorización de la épica clásica. Al aplicar tales parámetros a sujetos vulgares, como lo fueron también Andrenio y Critilo, e incluso al desprenderse de los materiales alegóricos en otros autores, surgía un nuevo modo de novelar en el que cabía todo, incluidos los géneros menores, como la facecia, el cuento, el epigrama, el emblema y demás familia, aunque estos apenas se incluyeran en las poéticas. (2014: 108-109)

En esta tesitura, Circe, tanto de forma velada bajo otros nombres, proyectada sobre otros personajes femeninos, y como alusión, continúa siendo figura alegórica del riesgo que corre el hombre en pugna con los sentidos. Continúa Gracián el comentario acerca del motivo de las metamorfosis, que iguala al concepto de jeroglífico (véase 2007: 343). Desarrolla esta idea valiéndose del ejemplo de la obra *El asno de oro*, en la que, a juicio de Gracián, se describe la semejanza de un hombre vicioso con el más vil de los animales irracionales. La referencia a la obra apuleyana será empleada de nuevo en la siguiente obra que comentaremos, *El Criticón*.

Las tres partes que componen *El Criticón* salieron en Zaragoza (1651), Huesca (1653) y Madrid (1657). Gracián divide los capítulos en un conjunto de *crisis*, con la significación de crítica o juicio. En *El Criticón* se trata del viaje alegórico de dos personajes, el náufrago Critilo y Andrenio, el salvaje, a través de las distintas edades del hombre en interacción con el mundo: en la primera parte, la primavera de la niñez y el estío de juventud; la edad madura, en la segunda, y la vejez, en la tercera. La travesía funciona como recurso alegórico para revisar algunos aspectos de la sociedad contemporánea, aunque trasciende a la consideración de valores humanos, lo que eleva el texto y el mito a una cuestión de carácter universal. Los personajes se materializan en arquetipos sin sentimentalidad: Andrenio representa los instintos, pasiones y la juventud inexperta, y Critilo, el juicio y la razón. El camino recorrido significa el aprendizaje de la superación y la práctica de la virtud, desde la isla de Santa Elena, donde Critilo es salvado del naufragio, hasta Roma, el destino último de la peregrinación, para refugiarse después en la Isla de la Inmortalidad.

El estudio introductorio de la edición facsímil de Egido (véase 2005: CXXXII-III) sitúa la tradición alegórica de Gracián enmarcada dentro del uso retórico que el teatro hacía en los autos sacramentales, además del ejercicio añadido de esta fórmula por parte la

Compañía de Jesús en los actos lúdicos, escolares y religiosos. Además, de estos elementos coetáneos destaca la fuente clásica de Heráclito y las *Alegorías de Homero*, previamente comentada, que fue publicada en 1542 con el título *Allegoriae in Homero fabulas de diis* por Conrad Gesner, que respalda el código interpretativo de la epopeya homérica convertida, a su vez, en la defensa estoica de la alegoría misma. Esta obra fue considerada de gran utilidad para entender el alcance moral de la épica griega, sobre todo el de Circe y Ulises. Del mismo modo, la *Odisea* de Homero traducida al español en 1556 por Gonzalo Pérez fue interpretada e imitada ampliamente como obra fundamental en el Siglo de Oro para configurar la idea de epopeya como peregrinación de la vida virtuosa y prudente.

En los prolegómenos de la obra, en el apartado bajo el título “Censura”, el padre Antonio Liperi desgana el argumento y el sentido del dificultoso camino por el que transcurrirá alegoría de Andrenio y de Critilo, en la que confluye la ficción narrativa con elementos propios de la épica, orientada hacia el fin pedagógico moral de la relación del individuo con Dios, en el ámbito divino, y también en el profano:

Debaxo de una ingeniosa fábula o de una ficción trágico y cómica, introduce a un desdichado padre, a quien muchas y propias desdichas cubrieron anticipadamente de canas de senil prudencia, que sin conocer que fuese hijo suyo propio con quien dichosamente encontró, atiende a educarle lo más loablemente que puede, enseñándole no sólo a hablar y a estudiar en las ciencias liberales, sino a admirar la belleza y armoniosa máquina de este mundo material y su mayor y más bella maravilla, que es el hombre, y la admirable potencia y providencia de su Hazedor. Tras esso, para desviarle de la senda de los vicios en el vivio pitagórico de su edad (...) (1978: 94)

Gracián se ocupa de la dedicatoria al lector, a quien se dirige mediante un “tú” en segunda persona para anticipar del carácter universal del objeto de la narrativa: “el curso de tu vida en un discurso, te presento” (Ibídem: 97). Según el estudio de García Lorenzo, uno de los temas principales en la prosa del siglo XVII se enfocaba en la enseñanza y la formación, aunque encaminada al desarrollo humanista del individuo en el que tenían parte activa, como unión de contrarios, la dualidad de las figuras de maestro y de aprendiz, cuyo logro se afanaba en encauzar los cambios en el periodo del

Barroco: “Pero los dos, aun disociados y opuestos, son la perfecta conjunción del hombre; los dos, aun propuestos barrocamente como contrarios, unidos en una síntesis vital.” (1982: 569).

Egido (véase 2014: 231) señala que el núcleo de la obra trata de una formulación literaria con pretensiones aleccionadoras de envergadura. Una *paideia* con proyección clásica y humanista que toma como referente, en lo que al mito se refiere, a Homero. El jesuita transformó muchas de sus obras en una *paideia*, “de forma que la búsqueda de la inmortalidad se superpone al propio camino de la sabiduría, que fue constante en todos sus tratados, pero que se convirtió además en *El Criticón* en un ejercicio práctico” (Ibídem: p. 17). Para lograr la empresa, Andrenio habrá de elegir en la encrucijada de la vida entre el vicio y la virtud, simbolizado en el “vivio pitagórico”, que se irá planteando en la andadura de su aprendizaje. Gracián recoge la herencia que le prestaba la tradición alegórica de la épica clásica, en la que la idea de peregrinaje se entrelaza con el curso de la vida para construir un discurso de filosofía moral en el que la doble vía forma parte de un laberinto intricado de dificultades. Para este planteamiento estructural ideológico, Gracián se sirve de Circe con el objeto de justificar y elevar el grado de complejidad en la elección. En este sentido, Egido (Ibídem: 19-20) profundiza en el motivo de la doble vía de Gracián en *El Criticón*, cuestión que resuelve con una libre y escueta elección en *El Discreto* y el *Oráculo*, obras en las que remite a un arco amplio de autoridades clásicas, que es recurso más propio del periodo medieval y del Renacimiento. Sin embargo, Gracián trató de alejarse de un tratamiento estático, buscando otras perspectivas ajenas al escolasticismo. Sobre todo, en una época en la que surge el interés por otras disciplinas lideradas por Bacon, Descartes, Hobbes y otros pensadores. Por otro lado, la doble vía se relaciona con la “Y” pitagórica de los principios de la Vida, de los pitagóricos de Jámblico, donde se describía el valor de la educación junto a la exhortación a la filosofía e incidía en la existencia de una isla de los bienaventurados para aquellos que hubieran realizado grandes obras.

En esta intensa búsqueda, Andrenio y Critilio emprenden un viaje en el que Critilo guía y supervisa muchas de las actuaciones de Andrenio. En el camino, Gracián convoca la materia mitológica relativa a Circe como una mera alusión evocadora, y también como proyección en el personaje de Falsirena y Artemia. La figura de Circe surge, sobre todo en la primera edad. Algunos de los rasgos homéricos son piezas literarias también en la

elaboración de los rasgos prosopopéyicos de la sabia Artemia. A lo largo del peregrinaje, Andrenio se enfrentará a diferentes situaciones donde se hace necesaria la toma de decisiones. En ocasiones, Critilo, a riesgo de que su discípulo se decante por la decisión errada, permite que el propio Andrenio alcance sus propias enseñanzas fruto del encuentro directo con las dificultades, de lo que lograr la madurez acorde con la experiencia de la vida.

La primera de las realizaciones clásicas gracianas se detecta en la Crisi VIII. Antes de entrar en el mundo, el centauro Quirón, maestro de Aquiles, muestra a Critilo y Andrenio el estado del siglo y les enseña que el remedio para vivir pasa por entender las cosas al revés, alertando de los peligros de la hipocresía, del engaño y del desengaño, la desconfianza y la inversión de valores, que se traduce en la retórica de la antítesis y del cruce de opuestos. En la Crisi VIII se mezclan lugares reales con espacios alegóricos: La Plaza Mayor de Madrid comparte protagonismo con el palacio embrujado de la corte de Falimundo en el que Artenio queda atrapado. Critilo solicita el auxilio de Artemia, que reina en el palacio del Saber. Gracián se detiene en atención a la sabia:

Erase una gran reyna, muy celebrada por sus prodigiosos hechos, confinante con este primer rey, y por el consiguiente tan contraria suya, que de ordinario traían guerra declarada y muy sangrienta. Llamávase aquella, que no niega su nombre ni sus hechos, la sabia y discreta Artemia, muy nombrada en todos los siglos por sus muchas y raras maravillas; si bien se hablava de ella con gran variedad, porque aunque los entendidos sentían (y, entre ellos, el primero, el tan valeroso como discreto duque del Infantado) de sus acciones como quien ellos son y ella merece, pero lo común era dezir ser una valiente maga, una grande hechizera, aunque más admirable que espantosa. Muy diferente de la otra Circe, pues no convertía los hombres en bestias, sino, al contrario, las fieras en hombres. No encantava las personas, antes las desencantava. De los brutos hacía hombres de razón; y havía quien assegurava haver visto entrar en su casa un estólido jumento, y dentro de quatro días salir hecho persona. (...) y aun dicen que realmente enseñava a hablar las bestias; pero mucho mejor a callar, que no era poco recabarlo de ellas. (1978: 243-244)

Artemia, figura personificada de la sabiduría del arte y de la ciencia, convierte, a diferencia de la maga épica, las fieras en hombres, a quienes en lugar de encantar desencanta. La decepción, como estado de ánimo, y la vuelta al conocimiento humanístico parecen soluciones posibles con las que Gracián acomete los obstáculos de la vida. Mezcla la alegoría con la realidad patria histórica (véase Romera-Navarro, 1978: 8n). Aproxima y prestigia las cualidades de Artemia para las que Gracián toma como modelo a la Circe homérica y erigir desde el molde griego su alegoría. Esta cuestión es aprovechada, además, para invertir el motivo de la metamorfosis y agregar a su diseño prosopopéyico el de la capacidad creativa como la de más alta expresión humana. Las bestias son transformadas en otras de marcada docilidad o de naturaleza opuesta. En lugar de la varita, Artemia posee las manos dedicadas a la creación artística: “Sobre todo tenía extremadas manos, que daban vida a todo aquello en que las ponía” con las que “Daba vida a las estatuas y alma a las pinturas” o “de un hombre de burlas formaba un Catón severo” (1978: 244-245). El trasfondo moral estoico, representado por el filósofo, convive con la formación en ciencias y en arte. Gracián satiriza la vulgaridad de los modos sociales de la conducta cortesana. La crítica, entonces, queda abierta a discreción del lector, que tiene la opción de sumarse a la observación mordaz de Gracián. A ojos de Critilo, sujeto que recibe enseñanza, se vislumbra el poder de Artemia, que Gracián ha innovado por atribuir a su magia la capacidad de transformación en “tipos” humanos de su contemporaneidad gracias a la acción formativa:

(...) porque la vio convertir un villano zafio en un cortesano galante, cosa que parecía imposible; de un montañés hizo un gentilhomme, que fue también gran primor del arte, y no menor hazer de un vizcayno un eloqüente secretario. (...) un manteo deslucido de un pobre estudiante en una púrpura eminente, y una gorra en una mitra. (Ibídem: 251-252)

Además de convertir el rostro y el cuerpo de los hombres y mujeres, lo que más asombra a Critilo es el fenómeno de dotar de elocuencia a un elemento vegetal, cuestión que traslada la alegoría al campo del folclore: “Pero lo que más admiro a Critilo fue verla coger entre las manos un palo, un tronco, y irle desbastando hasta hazer dél un hombre que hablaba de modo que se le podía escuchar; discurría y valía, al fin, lo que bastava para ser persona.” (Ibídem: 243). En este sentido, el lenguaje y la elocuencia en

la expresión son señas de identidad que dignifican al ser humano. Un análisis detallado de las transformaciones de Artemia llevaría un trabajo de mucha mayor extensión que este apartado. Se mencionan algunas de ellas como muestra de la importancia de Circe como elemento integrante e integrador en la producción de los personajes de la prosa graciana, al que el escritor acude probablemente de manera directa al texto homérico a través de la traducción de Gonzalo Pérez de la *Vlisiada*, como hemos observado anteriormente que indica el propio Gracián en la *Agudeza*.

En la Crisi IX se moralizan los sentidos empleando la anatomía del ser humano, creado con piezas diseccionadas, pero susceptibles de estudio moral. La función evocadora de las Sirenas completa y se suma a las prestaciones de Artemia-Circe, para la que el oído es la puerta que abre el proceso de la enseñanza:

-Tienes razón en eso –dijo Artemia-, y para eso formó la naturaleza las orejas como coladeros de palabras, embudos del saber. Y si lo notas, ya previno de antemano ese inconveniente, disponiendo este órgano en forma de laberinto tan caracoleado, con tantas vueltas y revueltas, que parecen rastrillos y traveses de fortaleza, para que de este modo entren coladas las palabras, purificadas las razones y haya tiempo de discernir la verdad de la mentira (...). Pues advierte que mucho más pretendió con eso, más alto fin tuvo, contra otras más perniciosas previo aquella defensa: topen las palabras blandas de la Cirze con aquella amargura del recatado disgusto, deténganse allí los dulces engaños del lisonjero, hallen el desabrimiento de la cordura con que se templen. (Ibídem: 285)

El laberinto fortificado es metáfora del oído interno por el que fluyen y se filtran las mentiras retorcidas y lisonjeras que conducen a la metáfora de Circe como imagen negativa, con la finalidad de inducir a la participación en la denuncia de la adulación fácil y a la advertencia del desengaño a que ello conduce. A su vez, el laberinto también simboliza la corte de Madrid y las costumbres disipadas de la época (véase Rodríguez de la Flor, 2002: 110-122). Critilo consigue rescatar a Andrenio del palacio de Falimundo, y este, toma venganza enviando a Envidia:



En tan buena sazón llegó la Embidia y comenzó a sembrar su veneno. Iba dexándose caer rezelos en varillas contra Artemia; dezía que era otra Cirçe, si no peor quanto más encubierta con capa de hazer bien; que avía destruido la naturaleza, quitándola en su llaneza su verdadera solidez y, con la afectación, aquella natural belleza; ponderava que se avía querido alçar a mayores, arrinconando a la otra y usurpándola el mayorazgo de primera. (1978: 285)

La alegoría de la Envidia es generadora de la disputa haciendo creer que Artemia se hacía pasar por otra Circe, comparándose con ella y superándola en belleza bajo la falsa apariencia. El mito aquí funciona por comparación a un supuesto lado dañino y por superación del modelo prestigioso. Artemia decide huir atemorizando a los villanos con un conjuro que retira la luz del sol, a lo que Critilo explica a Andrenio la clave del suceso: el eclipse había sido el efecto de ocultación del sol previsto por Artemia. Consigue escapar gracias a la predicción y a la práctica científica de un hecho natural. Se lleva con ella “los tesoros de la observación curiosa que ella tanto estima y guarda en libros, papeles, dibujos, tablas, modelos e instrumentos varios.” (Ibídem: 290). El cambio de los tiempos contempla la faceta científica y anticipa, si cabe, un cierto grado positivista en su diseño como personaje. Los efectos mágicos son producto de la ciencia, traducidas a la ficción con las habilidades de una maga más moderna.

La Crisi XI está dedicada a la ciudad de Madrid, donde se congregan los vicios y las virtudes, a la que nomina mediante metonimia topográfica como “golfo” de Circe, que concuerda con la consideración literaria con la que Calderón alude a Madrid en la zarzuela *El golfo de las Sirenas*. De donde se deduce la fusión del mito y de la realidad madrileña del siglo XVII. Para conseguir disuadirse del paisaje laberíntico, Critilo entra en una librería de viejo y solicita al librero un ovillo de oro, que representa el hilo simbólico con el que saberse conducir en el entramado de perversión que emana del ambiente urbano. No en vano, un vivido “graduado cortesano” (Ibídem: 333), que se halla en la librería, se reconoce a sí mismo en la calificación de Madrid como parte del “golfo de Circes”. La alusión del cortesano despierta la función evocadora de Circe, pero como mito ya socialmente tipificado, cuya mención connotativa transfiere su significación a un espacio real en contraposición con las coordenadas de tiempo y espacio prestigioso del mito antiguo. El librero aconseja la lectura de *El Galateo Cortesano*, probablemente de mucha difusión entre el ambiente de las cortes europeas.

El cortesano de Madrid aconseja la lectura inversa de los contenidos, es decir, entendiendo lo opuesto de lo que se dice como la esencia del mensaje verdadero. Además, propone la *Vlisiada* como fórmula libresca de conocer los entresijos madrileños y como manual de esparcimiento y de conducta práctica con la que saber eludir incitaciones, denominadas por Gracián con el ingenioso juego de palabras de Circelindas:

Digo que el libro, que avéis de buscar y leerlo de cabo a cabo, es la célebre *Ulisiada* de Homero. Aguardá, no os admiréis hasta que me declare. ¿Qué, pensáis que el peligroso golfo que él describe es aquel de Sicilia, y que las Sirenas están acullá en aquellas sirtes con sus caras de mugeres y sus colas de pescados, la Circe encantadora en su isla y el sobervio Cíclope en su cueva? Sabed que el peligroso mar es la Corte, con la Scila de sus engaños y la Caribdis de sus mentiras. ¿Veis esas mugeres, que pasan tan prendidas de libres y tan compuestas de disolutas? Pues esas son las verdaderas Sirenas y falsas hembras, con sus fines monstruosos y amargos dexos; ni basta que el cauto Ulises se tapie los oydos: menester es que se ate al firme mástil de la virtud y encamine la proa del saber al puerto de la seguridad, huyendo de sus encantos. ¡Ay, encantadoras Circes, que a muchos que entraron hombres los han convertido en brutos! ¿Qué diré de tantos cíclopes, tan necios como arrogantes, con sólo un ojo, puesta la mira en su gusto y presunción? Este libro os digo que repasséis, que él os ha de encaminar para que como Ulises escapéis de tanto escollo como os espera y tanto monstruo como os amenaza. (Ibídem: 346-347)

La épica homérica resulta una clave alegórica profana e instrumento de crítica social. Podemos constatar, al menos, tres niveles de entendimiento e interpretación de la materia clásica: el épico, como base de erudición previa; el alegórico, continuado en la narración y la correspondencia con la cotidianeidad, desde donde se atiende al sentido nuevo moral. Las incertidumbres del mar alcanzan la corte de Madrid. Los peligros marinos de la *Odisea* se equiparan con mujeres de la corte. Todas son Circe, cuya síncrexis en el término adquiere el valor de hiperónimo o mitotipo por antonomasia con un marcado rasgo misógino. Tras la visita a la librería, Andrenio es conducido al encuentro con Falsirena en la Crisi XII, nombre parlante anticipatorio de su condición. El espacio juega a su favor porque donde Falsirena encanta es un ameno jardín mágico:

“teatro capaz de maravillosas apariencias” (Ibídem: 362). El engaño se esconde tras la falsa apariencia de Falsirena que perturba a Andrenio inventando el episodio de su nacimiento, la muerte de su madre en su parto y la identidad falsa de su padre Critilo. Este va en su busca y logra encontrarlo en compañía de la cortesana. Consigue deshacerse de Critilo, que sale a visitar El Escorial y Aranjuez, y a su vuelta, Falsirena ha desaparecido, la casa y el jardín están cerrados. Mientras asimila el engaño, es informado de la verdadera identidad de Falsirena:

Es verdad que ha vivido aí algunos días una Cirçe en el çurcir y una sirena en el encantar, causa de tantas tempestades, tormentos y tormentas, porque a más de ser ruin, aseguran que es una famosa hechizera, una célebre encantadora, pues convierte los hombres en bestias; y no los transforma en asnos de oro, no, sino de su necesidad y pobreza. Por essa corte andan a millares convertidos (después de divertidos) en todo género de brutos. Lo que yo sé dezir es que, en pocos días que aquí ha estado, he visto entrar muchos hombres y no he visto salir uno tan sólo que lo fuesse. (Ibídem: 362-363)

Gracián cruza el mito de Circe con el de las Sirenas y, de paso, alerta a los lectores evocando el peligro de la seducción que supone su encuentro. Lo justifica con la metonimia literaria de la asinidad de la novela de Apuleyo, rememorando la conversión de Pánfila. La fuente griega y la latina se yuxtaponen para añadir características a la Falsirena graciana. Además, se suma el ardid de mujer buscona de dinero: “Y por lo que esta sirena tiene de pescado, les pesca a todos el dinero, las joyas, los vestidos, la libertad y la honra” (Ibídem: 363). La sátira afecta a mujeres capaces de desquiciar al hombre, astutas maestras de la hipocresía y del engaño. En este caso, la mudanza es aplicada por Gracián a la propia Falsirena, que con habilidades proteicas dice ser Felisinda, la prima de Andrenio. Gracián se complace en poner en práctica juegos fónicos conceptuales como Circelindas, Falsirena, y otros relacionados con las mujeres: “Muda tantos nombres como puestos. En una parte es Cecilia, por lo Cila, en otro Serena por lo sirena, Inés porque ya no es, Teresa por lo traviesa, Tomasa por lo que toma y Quiteria por lo que quita. Con estas artes los pierde a todos y ella gana y ella reina.” (Ibídem: 363).

El camino transcurre a través de una topografía real, pero a la vez por una topotesia moral de carácter simbólico (véase Egido, 2014: 240). Es decir, describe un mundo de engaños y apariencias donde se hace necesario averiguar la solución acertada en los contrarios. Critilo se asocia con la Necesidad, llamado Egenio, para buscar a su amigo en la corte. Gracián explica la presencia de la Necesidad como un sexto sentido, que se mantendría fuera de los que ha enajenado la cortesana y que es capaz de enfrentarse al “sexto achaque”, que es la Lascivia, lo que representa un enfrentamiento alegórico tan practicado en el Barroco, en especial en los autos, aunque las equivalencias se desplazan en el ámbito profano de la interpretación.

La vinculación de Circe con una mujer de las calles es incesante: “¿Qué es posible que tanto desfiguren un hombre estas cortesanas Circes?” (1978: 370). A la cuestión acerca de la vuelta al estado anterior, la abstracción de la Necesidad contesta a Critilo con la autoridad clásica mencionada de Apuleyo, en la que ocurre un caso similar, según Gracián, y en la que se halla el antídoto:

-Ya que le topássemos –respondió-, que eso no sería muy dificultoso. Muchos han buuelto en sí perfectamente, aunque a otros siempre les queda algún resabio de lo que fueron. Apuleyo estuvo peor que todos, y con la rosa del silencio curó: gran remedio de necios, si ya no es que, rumiados los materiales gustos y considerada su vileza, desengañan mucho al que los masca. Las camaradas de Ulises estaban rematadas fieras, y comiendo las rayzes amargas del árbol de la virtud cogieron el dulce fruto de ser personas. (Ibídem: 370)

Gracián reconoce la épica griega como libro modélico en el que fijarse para encuadrar el peregrinaje del *homo viator*, Ulises, pero dual y encarnado en dos de sus personajes: Critilo y Andrenio. La novela latina forma parte del intertexto para este pasaje. Ambas obras concuerdan en la magia, la metamorfosis y el antídoto derivadas del episodio griego. La alegoría narrativa traspone la mutación de Lucio y antes de los hombres de Ulises en la imagen deteriorada de la corte sumida en costumbres disipadas.

Critilo consigue encontrar a Andrenio en una cueva iluminada de forma maravillosa por una mano, de la que emana la luz alegórica del amor lascivo. Es interesante resaltar las palabras de Egenio cuando afirma haber rescatado a Andrenio “de la corte por la puerta

de la Luz, que es el Sol mismo”. Salvar la oscuridad de las tinieblas de la perversión coincide con el amanecer de una nueva edad, que se debate con la evolución interior, en cierto modo, iniciática, de un periodo de vida renovado. Esto ocurre antes de llegar a la Feria del Mundo, que es la alegoría del espacio limítrofe entre las dos primeras edades del hombre: la de la juventud y el otoño de la varonil edad, que se desarrolla en Aragón. El encuentro con Falsirena culmina un periodo alegórico del proceso de la vida del que se sale airoso fruto del engaño, en el que caben dos caminos a elegir. Producto del error, más propio de la inocencia de Andrenio, es conducido por el camino del vicio ante el que cae sin resistencia alguna. Se evidencia, entonces, la falta de asideros vitales, ante los que el individuo por sí solo no es capaz de salir. Necesita la figura del maestro, que simboliza la razón, para salir del espacio oscuro de la cueva hasta la claridad de la razón y la purificación de los sentidos. Gracián muestra el camino de la inmortalidad después de que Andrenio ha sido rescatado del palacio de Falsirena, de la perdición a la se expone en la edad primera de la juventud. Es cuando Gracián identifica la tinta con un licor, una sustancia de la que está compuesta la escritura, que es en realidad con la que se consigue la memoria perpetua mediante el sudor del trabajo conducente a la inmortalidad:

No hagas tal, y advierte que el azeite de las vigiliass de los estudiosos y la tinta de los escritores, juntándose con el sudor de los varones hazañosos y tal vez con la sangre de las heridas, fabrican la inmortalidad de su fama. Desta suerte la tinta de Homero hizo inmortal a Aquiles, la de Virgilio a Augusto, la propia a César, la de Oracio a Mecenas (...) (Ibídem: 395)

En la segunda parte, al comienzo de la Crisi I, Critilo y Andrenio, ya en Aragón, son conducidos por Argos a una casa, llamada la Aduana general de las edades. Los hombres salen transformados en seres antitéticos. El tiempo es indefinido, se reduce el tiempo natural, pero aumenta la madurez humana. El asombro de Andrenio provoca el recuerdo de Circe, pues con ayuda del mito trata de entender lo que ocurre dentro: “- Aquí –dixo Andrenio- alguna Circe habita que assí transforma las gentes. ¿Qué tienen que ver con estas todas las metamorfosis que celebra Ovidio?” (Ibídem: 30). A lo que contesta Argos: “- ¿Qué mayor encanto –dixo Argos- que treinta años a cuestas? Esta es la transformación de la edad” (Ibídem: 31). Circe representa un cambio intelectual y

experiencial, porque la mutación obedece a la evolución interior, en términos casi antropológicos.

En la segunda parte, en la Crisi VIII, Critilo y Andrenio continúan travesía hasta la reina Virtelia. En el camino el caballero Valeroso los conduce a la Armería del Valor. Valeroso llama la atención de los peregrinos sobre una copa colocada entre los numerosos objetos de la sala resaltando la fuerza del caballero que hacía la guerra con el apoyo de la copa. Andrenio subestima la fortaleza de aquel que sale victorioso, pero Valeroso explica la repercusión de la victoria:

-No, sino que hechizava y le trastornava a muchos el juicio. No dio Circe más bebedizos que brindó con esta un viejo.

-¿Y en qué transformava a las gentes?

-Los hombres en gimios, y las mugeres en lobas. Él era un raro veneno que apuntava al cuerpo y hería el alma, al vientre y pegava en la mente. ¡Oh, cuántos sabios hizo prevaricar! Y es lo bueno que todos los vencidos quedavan muy alegres.

-Pues bien está por tierra la que a tantos derribó, y este sea el blasón de los españoles. (Ibídem: 318)

El conflicto planteado es la bebida que lleva al vicio, y que Gracián también extiende a las mujeres. La copa resulta un arma ofensiva que apunta a la razón y pone a prueba el raciocinio de aquel que se enfrenta a ella. Se trata de un enemigo victorioso, solo si la virtud flaquea. Critilo se enorgullece de que sea la castidad una virtud más propia de los españoles, que la bebida. El paso por la armería incide en el aspecto de los medios con los que se obtiene la victoria, en este caso los instrumentos bélicos. El valor hercúleo ha sido sustituido por la pólvora. Entonces, una forma de valor es la de mantener la castidad, a su vez, es una victoria que conduce a la fama. Entre las armas que descubren se hallan un arco y una copa hechos pedazos. El nombre de Cupido no es mencionado, explícitamente, pero sí lo es el de Circe. En este episodio de la armería existe un trasfondo didáctico moral orientado a la enseñanza de gobernantes con objeto de mantener la hegemonía de su estado en la sociedad moderna contemporánea a Gracián. La bebida no solo ataca al juicio, sino al vientre, la herida también es corporal. Pero también, en un sentido alegórico, y como apunta la Crisi II “El estanco de los Vicios”,

de la tercera parte, el vientre es algo más. De los varios órganos de los que se forma un hombre el vientre es el más difícil de temprar: “en la niñez por la golosina, en la mocedad por la lascivia, en la varonil edad por la voracidad, y en la vejez por la vinolencia.” (Ibídem: 50). Es el lugar donde se concentran los vicios, entre ellos la embriaguez, que es fuente de todos los males que se acusan en la vejez. A este respecto, Prieto menciona en su edición de *El Criticón* la posibilidad de que la fuente para la asociación de la bebida con el vicio se halle en San Pablo, *Epístola a los Filipenses*, III (véase 1985: 104n).

Por otro lado, en *El Criticón* subsiste, tal vez, el espíritu horaciano del Epodo XVI de la literatura augusta. En el poema, Horacio trata de la búsqueda de la isla extraordinaria más allá del océano, vista como un recinto reservado a todos aquellos que se salvan gracias al ejercicio de la poesía, que tiene su paralelo en la nostalgia de Gracián por el periodo humanista frente a la crítica a aspectos de la contemporaneidad del Barroco a la que pertenece.

Las figuras de maestro y discípulo manifiestan entidades intelectuales que valen por su simbolismo orientado a fines didácticos. Las situaciones se van resolviendo dentro de los códigos de comportamiento ético fortalecido con el ejercicio de la virtud. Entonces, no generan acción ni la acción los hace evolucionar, dentro de un marco figurado de actuación. Las batallas alegóricas son consabidas de antemano y el resultado es el esperado, que no es otro que la enseñanza moral puesta en práctica en las encrucijadas que se plantean en la vida. En estas confluencias es donde irrumpen los personajes alegóricos que son proyección de Circe, y las citas al mito acompañan y advierten de situaciones dadas al peligro. Son pruebas manifiestas de madurez en el camino que conduce a la inmortalidad. A raíz del análisis elaborado, es posible afirmar que el mito cumple una función estructurante necesaria para el desempeño de un desafío literario con fin didáctico fijado de antemano.

#### **6.1.4. *Novelas ejemplares y amorosas y Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor**

En los capítulos anteriores el mito de Circe ha sido fiel reflejo de la mirada masculina que identificaba la figura clásica con una misma imagen constante a lo largo del tiempo.

Sin embargo, con la incorporación de la mujer a la creación literaria se produce una toma de postura común y diferenciada de la mayoritaria, en la que se reconoce una interpretación divergente e interesada del mito moldeada según los intereses de las autoras. El mito está supeditado a una función narrativa en la que se observa una resignificación amparada en un modo diferente de enfocar el camino en la literatura del mito clásico femenino. En el siglo XVII existen varias escritoras que cambian el sentido tradicional por otro más moderno y cercano al sentir de la mujer. El estudio conjunto de Evangelina Rodríguez y Marta Haro en *Entre la rueca y la pluma* (1999) recoge algunos aspectos acerca de la tipología y características de las novelas de estas escritoras, en concreto de María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal, cuyo común denominador en buen número de sus escritos es el de dejar atrás el papel de objeto pasivo de la mujer y pasar a intervenir de forma más activa en la temática del amor. Las dos primeras serán objeto de atención por coincidir con la cuestión de Circe en sus textos.

En la sociedad del Barroco las costumbres parecen flexibilizarse y se aproxima el acercamiento entre damas y caballeros. La novela cortesana se contagia de los personajes de comedia, pero la ambientación recrea sucesos ocurridos en las calles de las grandes ciudades. Por lo general, los actores pertenecen a la clase alta con gusto por la vida ociosa y el galanteo. El tema principal sobre el que dialogan y sobre el que se construye el argumento de sus narraciones pertenece a la cuestión amorosa, sin prescindir del elemento fantástico, que convive con las acciones cotidianas resueltas, en muchos casos, con final trágico. La autora madrileña María de Zayas y Sotomayor perteneció a la aristocracia madrileña; mantuvo una vida activa en los círculos literarios e intelectuales castellanos, lo que le valió epítetos varios como el de “Sibila de Madrid”, según Alonso Castillo Solórzano en su obra *La Garduña de Sevilla*. Según explica Vélez (véase pp. 339-340), la falta de acceso a métodos de enseñanza reglados, como la universidad, hacía que las escritoras se vieran obligadas a educarse de forma autodidacta en academias literarias, en la asistencia y participación a encuentros artísticos o en tertulias poéticas situadas generalmente en las ciudades. En este contexto de tertulia se entiende la producción de estas novelas cortesanas que toman forma gracias al intercambio de experiencias, frente al escolasticismo más añejo.



Las veinte novelas que forman el compendio de historias incluidas en *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647) son muestra narrativa del Barroco cortesano de la época. Los relatos se enmarcan dentro de una fiesta o sarao organizado por la anfitriona protagonista Lisis. Las narraciones se instalan en el punto de vista femenino que, a menudo, trata de poner en evidencia la actitud egoísta y engañosa de los hombres. El recurso clásico participa de este empeño en la medida en que Circe es interpretado como personaje mítico de mujer, pero trasladado a la óptica femenina del Barroco, desde la que recibe nuevas luces. El estudio de Rodríguez y Haro (véase pp. 28-30) establece que uno de los recursos literarios trabajados por María de Zayas para sus novelas es el modelo boccacciano, muy imitado en la narrativa española del Barroco, donde existe una trama global que enmarca el resto de relatos, ideada bajo la fórmula marco de una reunión cortesana donde intervienen damas y caballeros para hablar de temas cotidianos y amorosos. Si bien, a diferencia del uso italiano, la autora española aprovecha una celebración o una fiesta para construir el marco de la tertulia, de manera que los relatos se subordinan y se van sumando a la historia marco principal.

El relato del que nos ocupamos lleva el título “El desengaño amando y premio de la virtud”, se trata de la novela sexta narrada en la noche tercera. El personaje hechiceril dibujado por María de Zayas resulta ser, paradójicamente, el de Lucrecia, el mito clásico latino vinculado a la historia de Roma. Lucrecia, casada con Colatino, que sufrió la violación de Sexto Tarquino y que decide suicidarse para conservar el honor del matrimonio. La Lucrecia de Zayas procede de Roma, “mas tan ladina y española, como si fuera nacida y criada en Castilla” (p. 380); sin embargo, la autora barroca prefiere actualizar la historia legendaria y caracterizar a Lucrecia como una dama de la sociedad castellana. El ejemplo de fidelidad, que encarna la entereza del personaje de Lucrecia, es distorsionado a causa de la conducta opuesta a la que cabría esperar. La alusión evocadora del mito trastoca el horizonte de expectativas sustentado por la tradición clásica. María de Zayas hace irrumpir a Lucrecia en el argumento para tratar de, justamente, acabar con el matrimonio de don Fernando y la joven Clara, pero desplegando las prácticas de Circe, que sirve de modelo de conducta para Lucrecia. Tanto Lucrecia como Circe podrían considerarse personajes mitológicos femeninos antitéticos en cuanto a la significación que a ellas es atribuida por la tradición: una, caracterizada por enarbolar el valor de la fidelidad conyugal; la otra, por el placer efímero y la tibieza de carácter. En cambio, Zayas diseña los rasgos de una mujer

madura y caprichosa que encuentra motivación en el amor empleando su arte en beneficio propio. La autora se sirve de la magia de Circe para reforzar los mimbres de su personaje, de manera que se produce un desplazamiento semántico del significado acuñado por la tradición del mito de Circe hacia el significante de Lucrecia.

Fernando acude a casa de Lucrecia, víctima ya de sus hechizos, contra los que nada puede hacer Juana, amante de Fernando. Juana desiste y Fernando se enamora de Clara, con la que, finalmente, se casa. Entonces, el antojo de Lucrecia estimula de nuevo su deseo:

Supo Lucrecia el casamiento de don Fernando a tiempo que lo pudo estorbar por estar ya hecho; y por vengarse, usando de sus endiabladas artes, dio con él en la cama, atormentándole de manera que siempre le hacía estar en un ¡ay!, sin que en más de seis meses que le duró la enfermedad se pudiese entender de dónde le procedía, ni le sirviesen los continuos remedios que se le hacían de más de gastar su hacienda. Hasta que viendo esta Circe que el tenerle así más servía de perderle que de vengarse, dejó de atormentarle, con lo que don Fernando empezó a mejorar; mudando la traidora el intento, encaminó sus cosas a que aborreciese a su mujer, y fue de suerte que estando ya bueno tornó a su acostumbrada vida, pasándola lo más del tiempo con Lucrecia. (p. 392)

La autora diseña un carácter de mujer bruja que lleva la iniciativa en el amor. Lucrecia determina viajar con don Fernando, al que rapta temporalmente para llevárselo embrujado hasta Sevilla haciéndole perder por completo la memoria de su familia durante más de un año. La transgresión de Lucrecia alcanza la infracción de las normas sociales, lo que da entrada a la intervención de la justicia iniciando su búsqueda y el apresamiento de los adúlteros. Clara halla su paradero y desbarata la magia consistente en un fetiche. Lucrecia acaba con su propia vida sometida a los celos, ejecutando la magia contra Fernando que acaba enfermo y muere. María de Zayas parece no ensalzar a Lucrecia-Circe, destinada a morir, sino todo lo contrario, es decir, dibuja un personaje de mujer autónoma que toma sus propias decisiones, que se desplaza y que inicia un viaje en compañía de su amante. Pero a cambio la autora invierte su identidad mítica al extremo opuesto. El significado de castidad y fidelidad que lleva consigo la figura romana de Lucrecia es invertido gracias a las expectativas creadas a partir de la

memoria de la tradición férrea del mito griego de Circe. Zayas subvierte y al mismo tiempo subraya los rasgos legendarios manejados por el canon masculino. Cuestiona el sistema de valores impuesto que afectan a la mujer en sociedad, en otra de sus novelas:

¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza, no os burlaríais como os burláis. Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas, y por libro almohadillas. (p. 364)

Mientras que en la primera inserta en las *Novelas ejemplares*, la alusión a Circe se ve identificada con Lucrecia, que actúa de sujeto de venganza, en los *Desengaños* la recurrencia al mito es objeto de celos. El marido es visto como a un enemigo de la mujer, que se muestra subyugada al orden social desde la institución matrimonial. De acuerdo con Yllera (véase p. 227), la narrativa de Zayas es un vehículo de expresión de la mujer con el que reivindica la consideración femenina en sociedad, de manera que la autora desmiente la visión tradicional de que la aceptación del papel establecido por los moralistas lleva a la mujer a la felicidad.

El siguiente texto seleccionado se halla en tránsito de los *Desengaños amorosos*. Doña Estefanía, vestida con los hábitos de religiosa del convento de la Concepción, introduce el “Desengaño” octavo. Se dirige a una audiencia cortesana con la que comparte velada confesando sus vivencias amorosas. Abre espacio al diálogo de corte erótico y a las galanterías de los caballeros, mostrando otro aspecto de las costumbres del Barroco:

La mayor novedad, y que más ha de admirar, hermosas damas y gallardos caballeros, es que persona de mi hábito y estado desengañe, siendo la hacienda que primero aprendemos el engañar, como se ve en tantos ignorantes, como asidos a las rejas de los conventos, sin poderse apartar de ellas, bebiendo, como Ulises, los engaños de Circe, viven y mueren en este encantamiento, sin

considerar que los engañamos con las dulces palabras, y que no han de llegar a conseguir las obras; que si las del siglo fueran cuerdas, a nosotras nos habrían de estimar y aun dar gajes por vengadoras de los engaños que de los hombres reciben. (pp. 408-409)

La pareja mitológica aludida actúa de ejemplo evocador que ilustra el discurso femenino con pretensiones de generalizar las relaciones cortesanas, trasladando el espacio de seducción a las rejas de un convento. A diferencia del mito canónico, en el ejemplo de Zayas Ulises bebe de la copa de Circe y cae en el engaño, quedando el héroe en un segundo plano, un títere a expensas de los hilos manejados por una mujer. El encantamiento consiste en “las dulces palabras, y que no han de llegar a conseguir las obras”, es decir, la seducción mediante el sentido del oído, que es cualidad representativa de las Sirenas y que, en este caso, se encuentra con el mito de Circe. El ofrecimiento lleva implícita la imposibilidad de su cumplimiento, dada la reclusión tras las rejas del convento.

Algunos de los relatos de Zayas persiguen la defensa de la mujer, a las que otorga voz de narradoras, y un cierto desafío a los hombres, para los que maneja finales trágicos y el rechazo al matrimonio por una elección individual. En este sentido, según afirma Yllera, Zayas emplea el “exemplo” medieval: sus novelas son advertencias, pero dirigidas a mujeres. Sus novelas contienen enseñanzas, no ya religiosas o morales, sino sociales y profanas: “Así, la huida del mundo o entrada en el convento no es en muchos casos sino una alternativa para las mujeres al matrimonio, a la que se recurre por despecho o deseo de tranquilidad, con la misma desconfianza hacia los hombres” (p. 225). El mensaje que desea transmitir en los relatos de voces femeninas es que las mujeres “muestran la constancia, firmeza y fortaleza de las mujeres para recuperar su amor y honor, recurriendo a toda suerte de disfraces, aventuras o penalidades, sin excluir las prácticas mágicas.” (Ibídem: 227). En esta línea de pensamiento, Schwartz (p. 308) destaca el valor que entraña la función de las novelas de Zayas, que es la de “desengañar” mediante el lugar común del “decir verdades” de la convención satírica. Intenta presentar lo que es y no lo que debería ser, atendiendo a la realidad de los hechos y a la confrontación entre hombres y mujeres que, a su juicio, es justamente lo opuesto de cómo deberían ser. De esta forma Zayas contrasta la realidad con elementos de la mitología, como la relación Ulises-Circe, para insistir en la veracidad de los

acontecimientos por contraste con el mito. La magia se torna en instrumento retórico, pero más allá de la estética es fórmula y vehículo de expresión social.

En dos más de los “Desengaños” hemos localizado la mención a Circe. En el desengaño primero con el título “La esclava de su amante”, en el que se relaciona a Circe con la magia: “Volvióse, en fin, a adormecer y transportar en los engañosos encantos de esta Circe.” (p. 142). Isabel se enamora de don Manuel, este promete casarse, pero la engaña con Alejandra, una de sus amantes. A su vez el marido de Alejandra vive a expensas de ella, de cuyas prácticas obtiene el beneficio necesario para mantenerlo. La autora identifica a Circe con Alejandra porque hechiza con sus encantos a su pretendiente, Manuel, al que no le resulta difícil, por otro lado, caer víctima de su impulso transformándose en animal: “comía sin traerlo, y por no estorbar, se iba fuera cuando era menester; (...) mas los comunes y bajos que viven de esto no son hombres, sino bestias.” (p. 141). Zayas tiene bien presente la figura mitológica cuando trata el asunto del matrimonio, como muestra del peligro que ello supone antes e incluso después del casamiento. Circe representa la causa de la infidelidad masculina, un hecho que evidencia a su vez la liviandad de los hombres, lo que es motivo de sospecha y de celos. En los *Desengaños*, María de Zayas trata de forma sesgada el mito para sus propósitos narrativos, sacando a la luz anécdotas de personajes femeninos que sufren los desdenes y las mentiras de los hombres y, aun así, toman la iniciativa para resolver la situación. La magia resulta ser el móvil literario de la autora para que los personajes femeninos consiguen resarcirse y tomar represalias frente a la actuación deshonesto de sus amantes.

Una última alusión observamos en el “Desengaño séptimo”, en donde doña Luisa cuenta a su auditorio lo que ocurrió a una dama española que se desposó con un noble extranjero. Doña Blanca se casa con un príncipe de Flandes y, tras viajar a tierras de su esposo, se produce un cambio en su comportamiento. Su sospecha se clarifica cuando advierte la existencia de otra mujer, Marieta, que distrae su atención; entonces los celos provocan el canto del romance dirigido a Marieta, donde se constata en una de sus estrofas la cita mítica: “Di a la Circe que te encanta / algo de lo que merezco, / y pídele facultad / para no ser tan grosero” (p. 353). María de Zayas recurre en esta instancia al mito para dar voz a Clara y expresión de su queja a causa del engaño que trastoca la fidelidad de su matrimonio. Los versos son anticipatorios, además, de los

acontecimientos posteriores. Los lectores pueden pensar que, efectivamente, la alusión a Circe se identifica con otra mujer. Sin embargo, Clara descubre la práctica homosexual de su esposo con el sirviente Arnesto. La cruel venganza acaba con la muerte truculenta de Clara, que Zayas explica trayendo a colación el símil “como Séneca”. La acción atroz la lleva a cabo su marido junto con su amante, que son autor y testigo de su final: le cortan las venas y muere desangrada. Tradicionalmente la imagen de Circe es la de una mujer, pero Zayas intercambia su papel por el de un hombre, logrando romper con la confianza del lector, enraizada en la versión predominante de siglos precedentes.

Circe toma protagonismo en el espacio narrativo de Zayas, que invierte su uso tradicional de ejemplo visto desde la perspectiva masculina. La óptica de Zayas gira para revelar el descontento de situaciones sociales adversas para la mujer del Barroco. Los *Desengaños* reflejan una realidad contemporánea a estas escritoras, lo que despierta el interés y la difusión a un público femenino, aunque también masculino; entretiene en las reuniones cortesanas y saraos y, además, plantea situaciones de las que las asistentas extraen avisos provechosos de conducta entre géneros.

#### **6.1.5. *El desdeñado más firme de Leonor de Meneses***

Leonor de Meneses, de origen lisboeta, trabaja un tipo de novela con un solo hilo argumental. A diferencia de María de Zayas, Leonor cuenta la historia sin marco introductorio. En cambio, la autora divide la narración en capítulos denominados “Discursos”. La mención a Circe la hallamos al final del “Discurso segundo”. El desarrollo de la acción se sitúa en el ambiente urbano de la ciudad de Madrid, donde se produce una escena de enredo amoroso. Dos jóvenes, César y Jacinto, confunden a dos damas, a las que cortejan, pero que visten de modo similar: “Aguardávale en él su prima, la otra Lises del Prado, la Circe de César, el reparo de todo hombre de buen gusto, el crédito de las toledanas y la embidia de las más bellas” (p. 374). César se enamora de Lises, de Toledo, cuando la ve pasear por el Prado de Madrid. La dama viste un medio manto o mantilla, que oculta en parte el rostro de la joven. Él cree que es Lises de Madrid por tener el mismo nombre y por conocer a su familia. Sin embargo, la ropa genera la confusión. A partir de este momento se descubre la existencia de otra Lises, que es la que produce el enredo de la trama amorosa. Son primas, parientes de aspecto físico muy parecido, aunque de distinta procedencia, la Lises de Madrid y la

Lisis de Toledo, situación en la que se alude a Circe. La autora extrae el motivo de la magia del mito y la metamorfosis, lo que se traduce en el desconcierto debido al intercambio de personajes y vestidos. La simple mención de Circe recuerda el suceso mítico y facilita al lector coetáneo el entendimiento del conflicto, porque su figura se vincula con el cambio de identidades, lo que provoca momentos de comicidad. Tras recurrir al mito, la trama se clarifica porque se reconocen las dos Lises, aunque se complican las redes de relaciones. Se trata de personajes urbanos con los que Leonor crea una escena costumbrista, semejante a las ocurridas en las comedias de enredo, de capa y espada, tan habituales en el teatro áureo, en las que galanes y damas disputan por amor con la originalidad, en la versión de Leonor, de que las damas comparten el mismo nombre.

En estas muestras de textos con el mito de Circe como protagonista, se vislumbran distintas formas de aproximación a la materia de la Antigüedad. Se observa el desgaste del mito canalizado por vía de la parodia, en el caso de Cervantes. Incluso, es materia de diccionario, en lugar de recurso literario, como hemos venido observando. En *El coloquio*, el caso real de una mujer hechicera se torna en fuente histórica para la creatividad de Cervantes, en conjunción con la materia clásica. El poso clásico de Circe sirve para la caracterización de magas en la novela de viajes bizantina, como ocurre en el *Persiles*. En el caso de la prosa de Gracián y de Mateo Alemán, en la que el viaje es armazón argumental, Circe es reflejo de actitudes y psicología moral de los personajes respectivos de Andrenio y de Guzmán. La figura del *homo viator* en el peregrinaje de la vida se conjuga con la del *homo interior* (véase Rodríguez de la Flor, p. 24), con sus implicaciones sentimentales y de autoconocimiento intimista. En la obra *Guzmán* se tiende al pragmatismo, en cuanto a la observación y experimentación de las cosas que ocurren en el terreno de lo cotidiano. En *El Criticón*, Gracián, dentro de un contexto simbólico y alegorista, tiene como virtud el descomponer el mundo real, el referente, descaracterizándolo como presencia y volviéndolo todo significado, capaz de ser un gran metarrelato en el que Circe es parte componente integrante como modelo de proyección de personajes y con el poder de evocación. Por otro lado, en el caso de María de Zayas, se da un fenómeno de resignificación porque juega con la semántica de los mitos intercambiando los roles habituales, alterando los contenidos de las figuras tipo míticas. La tradición del mito se rearticula en este modo nuevo de adaptar la materia mítica desde una clara negación; la autora se apropia del constructo tradicional

aportando imágenes que son materia de recuerdo y poso de literatura para el futuro.

## 6.2. Poesía

En la poesía del Barroco se advierte un nuevo espacio de creación en el encuentro del poeta con el mito. Surge la necesidad de innovar y renovar el lenguaje expresivo de la época anterior del Renacimiento. En este contexto, Circe tiene cabida en las corrientes principales de la poesía del siglo XVII, el culteranismo y el conceptismo, para las que el mito será objeto de burla y desmitificación producto de la degradación paródica. La cita clásica en ocasiones forma parte de la conocida disputa dialéctica de poetas enfrentados en defensa de sus estéticas literarias. Sin embargo, también la mirada hacia el pasado grecolatino funciona como espejo de vivencias personales más subjetivas del poeta, para las que se encuentra un paralelo en el mito Circe.

### 6.2.1. *Rimas* y *Rimas sacras* de Lope de Vega

En este apartado se recogen varias alusiones en las obras de Lope, las *Rimas* de 1604 y las *Rimas sacras* de 1614. En 1602 Lope publicó *Doscientos sonetos*, en línea con los parámetros del Renacimiento español, bajo la influencia de Herrera y de Petrarca. Los sonetos acompañaban al poema *La hermosura de Angélica* y *La Dragontea*. Tiempo después se desgajó de las composiciones épicas y pasaron a constituir la primera parte de las *Rimas*. A su vez, la segunda parte de las mismas ofrece una miscelánea de églogas, epístolas, elegías, entre otras composiciones (véase Palomo, 1987: 91). Una de las referencias a Circe está recogida en el Soneto 128 de las *Rimas*. Está dedicado “A don Francisco de Quevedo”, y fue escrito hacia 1600-1601, cuando estudiaba en Valladolid:

Vos de Pisuerga, nuevamente Anfriso,  
vivís, claro Francisco, las riberas,  
las plantas atrayendo, que ligeras  
huyeron dél, con vuestro dulce aviso.

Yo, triste, en vez de Dafne, a Cipariso



tuerzo en la frente, y playas extranjeras,  
a vista de las ánglicas banderas,  
donde Carlos tomó su empresa, piso.

Vos, coronado de la excelsa planta  
por quien suspira el sol, no veis, Francisco,  
si canta la sirena o Circe encanta.

Y yo, sin mí y sin vos, atado a un risco,  
no habiendo hurtado al sol la llama santa,  
sustento de mi sangre un basilisco. (1969: 99)

Según analiza Romojaro (véase 1988: 36-37), la alusión es representativa de la multirreferencia mítica en un mismo texto. En la composición aparece Circe acompañada del mito de Apolo y Dafne, portando la idea de gloria y de triunfo, precedida, a su vez, de la Sirena homérica con su habitual canto. El juego de palabras se sustenta sobre la disputa acerca de la creación poética y la polémica anticulterana contemporánea a los dos autores.

Por otro lado, el estudio de Palomo (véase 1987: 91) señala que el conjunto poético de Lope es muestra de su quehacer esencialmente lírico y renacentista, de ahí la preponderancia de la temática amorosa y la herencia petrarquista del soneto. Sin embargo, renueva el anquilosamiento de las formas anteriores con la comunicación artística de las sensaciones personales vividas, pero aportando vigor a las composiciones y a los tópicos del amor. Ejemplo de esta práctica poética es el siguiente Soneto 166:

Circe, que de hombre en piedra me transforma,  
quiera, o lo quieren los contrarios celos,  
que vive ausente, sin matarme celos,  
cosa imposible, si de Amor se informa.

Tanto el temor con el amar conforma,

que era pedir centellas a los hielos  
estar ausente y no tener recelos  
aun de la sombra que el pensarlos forma.

Al contrario presente, aunque atrevido,  
bien puede hacer un hombre resistencia,  
mas no cuando a traición otro le embiste.

Los celos por los ojos me han venido,  
pero por las espaldas el ausencia:  
y lo que no se vee, no se resiste. (1969: 121-122)

Los dos planos, el artístico y el vivencial, se conjugan en la alusión mítica. Circe es transformación y es expresión de la casuística amorosa poetizada mediante la contraposición de elementos, piedra/carne, ausencia de amor/celos. La forma alusiva al mito se cruza entonces con Medusa y su capacidad mágica de petrificación, que es la manera hiperbólica de describir el efecto del desamor. Al final de la *Égloga I*, dedicada al Duque de Alba, de la segunda parte de las *Rimas*, el pastor Albanio canta el gozo por haber recuperado el amor de Ismenia, en verso largo endecasílabo: “Estaba, y con razón, por no abrazarte; / Pero sabes, al fin, Ismenia mía, / Mi pecho fácil, y de Circe el arte; / Tuyo soy y seré, como solía.” (Ibídem: 173). Lope identifica la hermosura de Circe como manifestación bella del arte. En el apartado “Apéndices” de las *Rimas* existe una carta dedicada a don Juan de Arguijo, probablemente se refiera al sonetista, en la que Lope reflexiona acerca de la utilización de los lugares comunes en la literatura, para lo que Lope necesita una vez más del mito: “Usar lugares comunes, como engaños de Ulises, salamandra, Circe y otros, ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes, y el canto llano sobre que se fundan varios concetos?” (Ibídem: 279). Constata Lope un proceso de desgaste y de exceso en la utilización de la materia mitológica del Barroco. Debido a ello, la utilización de Circe y de Ulises, y del mito en general, es lugar común en la literatura española áurea, de lo que se apropia el autor para elaborar metáforas de estética popular conceptista. Las imágenes se reiteran y se lexicalizan convirtiéndose en pieza retoricista para buen uso de poetas. El mito, en esta alusión, desempeñaría el papel de fuente metaliteraria con la que Lope trata de ilustrar un aspecto didáctico y de estilo de la poética del Barroco.

La obra *Rimas sacras* combina diferentes formas poéticas, está compuesta de dos partes diferenciadas en razón aparente de la métrica: los cien sonetos iniciales y una segunda parte con escritos diversos. Todo ello integrado dentro de la unidad temática religiosa. Tuvo la consideración de obra fundacional de la lírica religiosa del siglo XVII (véase Carreño y Sánchez, 2006: 28). El Soneto XXIV de *Rimas sacras* acomoda la mención al mito en estos versos:

En estos prados fértiles y sotos  
de los deleites de la edad primera,  
sentada en espantosa bestia fiera,  
Babilonia me dio su mortal lotos.

Y mis sentidos, de aquel bien remotos  
que la inmortalidad del alma espera,  
durmieron mi florida primavera,  
de la razón los memoriales rotos.

No sólo del veneno la bebida  
sueño solicitó, mas de mí tuvo  
la mejor parte en bestia convertida.

Circe con sus encantos me detuvo,  
hasta que con tu luz salió mi vida  
de la costumbre en que cautiva estuvo. (1969: 327-328)

Los primeros versos refieren a la juventud pasada, expresada con imágenes vegetales que evocan el lugar ameno del goce primero de los sentidos, al que se refiere también el Soneto II, al comienzo de las *Rimas sacras*: “Pasos de mi primera edad, que fuiste / por el camino fácil de la muerte / hasta llegarme al tránsito más fuerte / que por la senda de mi error pudistes” (Ibídem: 316). Lo que se observa igualmente en otros sonetos, como el XIX: “Aquí cuelgo la lira que desamo, / Con que canté la verde primavera / De mis floridos años, y quisiera / Romperla al tronco, y no colgarla en ramo” (Ibídem: 325).

El poeta concierta el mito pagano de Circe con la ciudad de Babilonia, personificada en prostituta, del episodio procedente del *Apocalipsis* (17, 5; 19, 2) (véase Carreño y Sánchez, 2006: 51). Babilonia simboliza el pecado, abandonada al placer, y también la transgresión erótica. Lope plantea el enfrentamiento entre la razón y los sentidos, pero partiendo de un trasfondo profano ambientado en la amenidad del entorno. La metamorfosis es motivo recurrente alegorizado en la pérdida de los sentidos. Las figuras míticas de los idearios pagano y cristiano conviven para configurar el recuerdo pasado de un periodo de su vida en que permaneció cautivado por los encantos de una mujer. Enfrenta dos planos experienciales: el tiempo pasado y el presente, donde se debate la disputa interna. En primera persona, el “yo” lírico emplea un tono de arrepentimiento y confesión en un contexto vivencial introspectivo. El cambio a segunda persona del último terceto resuelve el conflicto, que coincide con el final del periodo pretérito.

La reflexión compartida desde el diálogo entre el individuo y el poeta en los dos espacios temporales abre una nueva etapa de madurez. El amor de antaño se torna en experiencia espiritual que se detecta cuando la misma voz poemática se duplica, al igual que los planos temporales y vitales, el del arrepentido y el del pecador. El amor a la divinidad, simbolizado en la luz, se superpone a la pasión humana, lo que muestra el proceso de madurez que culmina con la vuelta a lo divino, en cuyo camino Circe resultaba un obstáculo en su ascensión. En general, en los textos analizados en los que interviene el signo mítico inciden sobre todo en dos temáticas fundamentales, que son el amor, en su lado divino y humano, y la creación poética propia frente a la realidad externa de las discusiones literarias.

El repertorio de obras de Lope ofrece un buen número de alusiones dispersas, por ejemplo, en *La Filomena*. Diana, disfrazada de mancebo, entra a formar parte de los servicios en la corte del Rey Católico. A pesar de su nuevo oficio en la corte, Diana, a petición de uno de los presentes, canta el amor frustrado de un caballero por una dama:

Selvas, en mi vida tuve  
más ocasión de hacer versos,  
más causa para ser altos,  
más amor para ser tiernos  
Hoy sabréis el mal que tuve

y veréis el bien que tengo,  
porque viene a ser mi voz  
alma de vuestro silencio.

No he querido en la aldea,  
selvas, hablar, porque temo  
los secretarios de cifra  
de pensamientos ajenos

Hállome bien en vosotras,  
porque si algún arroyuelo  
murmura de lo que digo,  
al fin corre y pasa presto.

En los palacios de Circe  
estuvo mi entendimiento  
cautivo sin hermosura  
y agradecido sin premio.

En esta transformación  
no pude ver sus defetos;  
¡mal haya amor, que, pasado,  
es todo arrepentimiento!  
(...) (1969: 699)

El mito ilustra la situación en la que se encuentra Diana, que siente aprisionada su capacidad poética en el espacio cortesano, bajo la ocultación de la identidad y del ropaje de un hombre, lo que motiva la metáfora del palacio encantado de Circe. Lope establece la dicotomía entre la ciudad, donde la voz poética permanece acallada, y el espacio selvático, donde celebra su canto. En el contexto de la novela Lope inserta el canto pastoril, tal y como él mismo explica a Marcia: “Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso, más libro de pastor que novela, pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso” (Ibíd.: 685). Lope precede el canto de Diana con una de las numerosas digresiones que tratan sobre literatura con las que jalona la novela, manifestando el error que supone la separación del oficio de poeta y el arte de cantar versos, por la búsqueda de la calidad del estado social y la posición nobiliaria en la corte. El talento de Lope crea un entramado de relaciones intertextuales que integran un relato rico en tradiciones literarias.

### 6.2.2. Composiciones de Francisco de Quevedo

Francisco de Quevedo y Villegas es otro autor representativo que aplica la mitología a sus composiciones (véase López Eire, 2006: 451-489; Moya, 2014; Blecua, 1981). Las poesías que se comentan a continuación han sido extraídas de la edición de Blecua, *Obra poética* (1999), en la que realiza una clasificación de su obra y explica los problemas de transmisión textual. La primera de ellas es la silva titulada “Ansia de amante porfiado” del Volumen I (1999: 580), que pertenece a los poemas amorosos, en este caso dedicado a Floris. Se compone de once estrofas de las que se transcriben las dos anteriores a la última:

Aquel hijo bastardo,  
de prudencia cobarde y mentirosa,  
consejero de Amor caduco y tardo,  
miedo, que ni remedia ni reposa,  
tiene sin libertad, puesto en cadenas,  
mi pobre corazón deshecho en penas

creí (que no debiera)  
señas cuanto divinas, engañosas,  
halagos venenosos de una fiera,  
y, en ondas de oro, Circes mentirosas.  
mas ¿qué bárbaro habrá de ley tan fea,  
que a quien por dios adora, no le crea? (Ibídem: 580)

Circe es calificada de “mentirosa”, el epíteto va precedido, en el verso, de “ondas de oro”, como metáfora alusiva del color del cabello, fórmula expresiva conforme a la imagen idealizada de la mujer. Sin embargo, la metonimia marca la imagen de engaño y de hipocresía. El poeta inicia su lírica erótica dentro de los moldes petrarquistas, pero el ímpetu violento de la expresión de los sentimientos lo separan de la reiteración codificada italiana (véase Pedraza y Rodríguez, 1980: 74).

Las señas de amor a las que alude Quevedo son “divinas”, pero a la vez “engañosas”, características que acentúan un fuerte contraste en cuanto a la consideración del amor se refiere. A juicio de Green (véase p. 8), en *El amor cortés en Quevedo*, la imagen de la mujer deificada anteriormente en el Renacimiento, mediante conceptos neoplatónicos, convive en las poesías del Barroco con otras consideraciones de tipo sensual, más crudo e incluso pornográfico. La idea de hermosura de origen divino se iguala al desengaño, y las palabras se reducen a falsas intenciones. En este contexto de contrarios, el amor es un tejido de contradicciones para Quevedo, que recurre a Circe como elemento mítico para marcar la distancia respecto del tópico de la idealización frente al espíritu más mundano. El distanciamiento es patente con la descripción del dios pagano Cupido, como una divinidad caduca y perecedera. Quevedo ofrece una serie de apelativos que envilecen al mito manifestando su escepticismo frente al amor.

Dentro de la clasificación de poemas metafísicos se encuentra la canción “Pinta la vanidad y locura mundana”, recogida en el Volumen I, en la que un escarmentado en el amor aconseja a un pretendiente que va a la Corte (véase 1999: 160). Dentro de la temática amorosa, hay en Quevedo un tema preferente que es la unión del amor y de la muerte. El poema, además, se desarrolla bajo la experiencia onírica, que bascula entre el estado de sueño y de vigilia. La segunda estrofa recoge la alusión:

En esta cueva humilde y tenebrosa,  
sepulcro de los tiempos que han pasado,  
mi espíritu reposa,  
dentro en su mismo cuerpo sepultado;  
y todos mis sentidos,  
con beleño mortal adormecidos,  
libres de ingrato dueño,  
duermen despiertos ya de largo sueño  
de bienes de la tierra,  
gozando blanda paz tras dura guerra,  
hurtados para siempre a la grandeza,  
al tráfago y bullicioso cortesano,  
a la Circe cruel de la riqueza,  
que en vano busca el mundo, y goza en vano.

¡Dichoso yo, que vine a tan buen puerto,  
pues, cuando muero vivo, vivo muerto! (1981: 160)

La referencia a Circe y a la riqueza del dinero, en este contexto, trata de una relación puramente voluptuosa en la que el sentimiento amoroso conduce al desengaño. La composición es ejemplo de desmitificación del mito por parte de Quevedo de temática erótica. Algunos motivos sexuales son repetidos en otros poemas, como el uso del sustantivo “puerto” para referirse al sexo de la mujer (véase López Eire, 2006: 474-475). La correspondencia entre los conceptos de amor y de muerte coincide, por ejemplo, con la composición 305 de la citada edición de Blecua, que trata del amor de Aminta como el de una “eterna sepultura” (1999: 495). El cuerpo de mujer corresponde a la imagen telúrica y de fecundidad de la tierra: “el cuerpo es tierra” (Ibídem: 510), del poema 331. Los últimos versos se asemejan a los del poema 337, titulado “Amante agradecido en las lisonjas mentirosas de un sueño”, que finaliza con el sueño y la antítesis vida-muerte en una tesitura de confusión: “Mas desperté del dulce desconcierto; / y vi que estuve vivo con la muerte, / y vi que con la vida estaba muerto” (1999: 513).

Quevedo se sirve de la sátira como espejo crítico de la realidad contemporánea (véase Profeti, 2004; Arellano, 1988). El autor barroco se despreocupa de la faceta prestigiosa y sublime del mito para instalarse en el ejercicio poético extendido en la época de la burla y de la degradación de las figuras clásicas (véase Romojaro, 1988: 193-194). En este contexto habría que situar los versos siguientes con el título “Contra Don Luis de Góngora”. Están organizados en nueve décimas y pertenecen a las *Sátiras personales*. El poema expone la rivalidad contra Góngora y el culteranismo literario por él profesado. Es muestra de la competencia literaria existente entre poetas de la época y de la actitud intelectual de la que hacen gala en sus trabajos. Las siguientes estrofas pertenecen a la Sátira 826, la inicial, en la que se dirige a su contrincante poético, y la que incluye la cita de Circe:

Ya que coplas componéis,  
ved que dicen los poetas  
que, siendo para secretas,  
cólica dicen tenéis,



pues por la boca purgáis;  
 satírico diz que estáis;  
 a todos nos dais matraca:  
 descubierto habéis la caca  
 con las cacas que cantáis (1999: 228)  
 (...)

¿Adónde hallaréis excusa  
 para lo que vemos todos,  
 pues fue en verano y sin lodos  
 tan rabiosa vuestra musa?  
 Si acaso Circe o Medusa,  
 o juntas ambas dos,  
 os han mudado, por Dios,  
 que olvidéis tal prelación  
 antes que la pulicía  
 venga a conocer de vos. (Ibídem: 230-231)

La alusión a Circe viene compartida con la referencia a Medusa. La antipatía por la práctica poemática de Don Luis se trasluce en la evocación a las figuras mitológicas, que funcionan de elemento arrojadizo de disputa literaria. Quizás sea el gusto por la acumulación hipérbolica extendida en el Barroco, lo que obedezca a la mención conjunta de dos mitos para burlarse de la tendencia culterana.

### **6.2.3. *Eróticas o amatorias* de Manuel Esteban de Villegas**

Siguiendo la línea de recreación situada en el desprestigio de la materia clásica, se encuentra Manuel Esteban de Villegas, autor de las *Eróticas o amatorias* (1618), dedicadas en su mayoría a personajes de la nobleza, y traductor de la *Consolación de la Filosofía*, de Boecio dentro del periodo del Barroco, donde está incluida la fábula en verso de Circe y de Ulises. La traducción de Esteban de Villegas es una prueba más de la importancia de la obra de Boecio, como ya manifestó Alberto de Aguayo, en periodo renacentista. Esteban Manuel conocía y manejaba tanto las obras de autores clásicos como los manuales de mitología medievales y los de su época. En su obra poética la mitología es una constante, sus fuentes parten de obras clásicas, de Homero, de Virgilio,

de Ovidio con las *Metamorfosis*, y el anacreontismo, corriente de inspiración poética originada en el poeta griego Anacreonte, seguida por otros poetas coetáneos a Esteban. La edición de Díez y Magaña (véase 2010: 17-26) aporta una clasificación detallada de la obra erótica del autor. La obra consta de dos partes: la Primera parte está dividida en: Odas, Versiones, Delicias y El Anacreonte; la Segunda parte en: Elegías, Idilios, Sonetos y Epigramas y, por último, “Las latinas”, que es un intento de verter al castellano el hexámetro dactílico.

Una de las alusiones a Circe se encuentra en las odas de la Primera parte, en las que el poeta intenta recrear los cuatro libros de *Odas* de Horacio, lo que es una muestra más de la pervivencia del autor latino en las letras hispanas del Barroco. El autor hispano denomina a sus composiciones “Versiones”, haciendo ver que se permite ciertas licencias en el paso del latín a la lengua romance. En la Versión XVII de la oda de Horacio (I 17), en que el autor latino confrontaba los mitos odiseicos de Penélope y de Circe, se resuelve en tercetos en la versión de Villegas:

(...)  
Aquí podrás coger la copia llena  
que del benigno cuerno  
brota con abundancia tiernas flores;  
y en esta selva amena,  
comunicando su verdor eterno,  
huir del can rabioso sus calores  
aquí podrás cantar celos y amores  
en teia poesía  
de Penélope y Circe cada día.  
(...) (1797: 104)

Con el epíteto “teia” alude a Teos, lugar de procedencia del poeta Anacreonte. La traducción descarta la oposición de caracteres mitológicos entre Penélope y Circe, tal y como se pretendía en el Epodo. Recurre a sustantivos en coordinación que aluden de forma paralela a los dos mitos, coordinados mediante el nexo de la preposición. Esta combinación de elementos sugiere la asignación de los celos para Penélope y el amor para Circe.

Una segunda cita del mito se observa también en la Primera parte, en el Libro tercero, dedicado a las “Delicias”. Son cuarenta y cuatro poemas que Villegas denomina “cantinelas”, poemas breves escritos para ser cantados. La Cantinela I está dedicada al condestable de Castilla, Bernardino Fernández de Velasco. El autor reelabora el mito en versos heptasílabos asonantes en los pares:

Verás en los poemas  
del escritor de Frigia  
cómo premia el trabajo  
y apremia la lascivia,

arsénico suave  
que aduerme y atosiga  
la niñez más despierta,  
la juventud más viva.

De hombres racionales  
hace bestias aprisa,  
por ser vaso de Circe  
cualquiera ramerilla

ni tampoco averigües  
si son o no mentiras,  
que a fe que son verdades  
las cosas que nos pinta;

que quinientos ha lustros  
que el sol las vivifica,  
que el tiempo las venera  
y el mundo las estima (2010: vv. 104-120)

La composición gira en torno a los placeres efímeros de una profesional del amor. Esteban Manuel identifica la lascivia con Circe, un peligro presente en la edad más

temprana del hombre. Rebaja y mancilla de forma explícita la reputación prestigiosa del mito en favor de una práctica lúdica y retórica dirigida a la nobleza.

Ya en la Segunda parte se disponen catorce elegías, en las que Circe se cita en la Elegía IV y la Elegía VII. En lugar de idealizar a la dama, el poeta hispano traspone el tópico amoroso a un ambiente descarnado y vulgar. En la composición de Villegas, la Elegía IV se encuentra una versión abreviada de los dos poemas homéricos escrita en tercetos de endecasílabos encadenados. Los primeros versos aluden a Homero y a la consideración del poeta español del genial escritor griego y su obra. De la *Odisea* extrae las pautas de comportamiento morales para un buen cortesano, aunque no está reñido con la ociosidad y el ambiente disipado de la corte castellana:

(...)

Al escritor de la Troyana guerra,  
mientras en ocio tú pisas la corte,  
en ocio y también paso en mi tierra.

Con esto a mis cuidados doy un corte,  
entretengo las cláusulas del día,  
y al fin sé quanto la dotrina importe.

Porque del buen Zenon ni la Esoydia:  
ni la del gran Platón vieja Academia  
dieron tan clara la filosofía.

Castiga vicios y virtudes premia,  
que a unos con parábolas incita,  
Y a otros con parábolas apremia,  
(...) (1797: 306)

Villegas comienza los tercetos indicando que su composición poética va a oscilar entre la doctrina y el ocio, con la mitología como trasfondo. Recurre al episodio de Circe, que es posterior al de las Sirenas, de forma inversa a como ocurre en el poema épico:

(...)

Por eso el buen Ulises, que hizo aprecio  
del instante peligro, sordo al canto,  
Su verdad escapó del trance recio:

que como ves el homicida encanto  
no empecé al recatado, que el conceto  
y fraude penetró del seudosanto.

Su lengua artificiosa fue el aprieto;  
pues negar á lo dulce los oídos,  
es lo que debe hacer todo discreto.

Pero como tenemos más sentidos,  
y hay muchas ocasiones y tropiezos,  
no solo en esto somos advertidos.

Con taza y con lascivos aderezos  
en otra parte Circe se presenta,  
trasegando vasijas y velezos.

Lo que es turba común, torpe y sedienta,  
toda se la llevó la ramerilla,  
como quien estos vicios mas frequenta.

(...) (Ibídem: 306)

Se amplía el léxico relacionado con el filtro mágico, como imagen ya metonímica del mito, con un vocabulario coetáneo y coloquial, anacrónico al mito, que, además de hechizos emplea la bebida para embaucar a los incautos:

(...)

Llega el brindis al Héroe, que en la orilla  
deste calamitoso mar espera;  
pero supo evitallo y desmentilla.

Donde si no, las pieles de una fiera  
ocultarán sus hombros; que este vicio  
de deshonestidad todo lo altera,

hasta sacar la mente de juicio,  
y rendir á las cosas bestiales  
la parte racional y el ejercicio.

(...) (Ibídem: 306)

La metamorfosis se remplaza por un disfraz que oculta el cuerpo, como si fuera parte de la indumentaria de una comedia con disfraces. Finalmente: “Mucho tu gran dotrina pudo, Tales; / Pero nunca enseñó tan a la llana, / Ni acudió con tan vivos materiales.” (Ibídem: 306).

La sencillez de los versos homéricos supera sin igual las especulaciones filosóficas de los presocráticos. La conseja final recurre a la huida como fórmula de escape a la incitación, como en la versión de fray Luis:

(...)

Poco te he dicho: aguarda no tropieces,  
ni en siete pies (ay, ay) angostos cuantos  
pasos has distraído tantas veces;

Si no, huye, pues ves taza y encantos,  
que si escapas de Circe y las Sirenas,  
evitarás brutez, modorra y llantos.

(...) (Ibídem: 307)

Una más de las elegías evoca al mito antiguo, se trata de la Elegía VII, escrita en tercetos. En el primero de los tercetos se alude a un tal Bartolomé que se prepara para iniciar un viaje a la corte de Madrid. Se cita posteriormente a Circe para referirse a una mujer que acompaña a este individuo y con la que el poeta tuvo un asunto amoroso. El poeta se dirige a Bartolomé para que le describa con detalle la emoción, la queja y el

llanto de la partida, para lo que emplea ocho tercetos, de los cuales transcribo los dos primeros, que dan una idea del tono empleado:

(...)

Que me des relación de tu jornada,  
desde que se partió la Circe mía,  
hasta que vio la Corte su llegada.

Dime, por Dios ¿lloró quando partía?  
¿ó viste amenidad en sus ojuelos?  
¿turbóse el cielo, o serenóse el día?  
(...) (1797: 326)

La alusión mítica sirve de expresión poética de una experiencia vital del poeta. En este contexto, Circe cumple una función experiencial que encuentra espejo en una mujer real. En términos generales, Esteban de Villegas se sirve de la mitología como pretexto, como ejercicio creativo de nuevas fórmulas expresivas. Si los autores del Renacimiento tendían a imitar los modelos grecorromanos a los que se conceden gran valor estético, en el XVII los criterios varían y, aunque la literatura clásica sigue siendo un referente, se mantiene aquello que resulta más acorde y aceptable al nuevo contexto estético como medio de producción literario.

#### **6.2.4. *Romances* de Luis de Góngora y Argote**

El poeta y dramaturgo Luis de Góngora (1561-1627) selecciona una referencia mítica en el siguiente romance dirigido a las damas de la villa. Está recogido en la obra *Romances* (1998), con el número 142 (véase Carreira, 1998; Alemany, 1930). Dentro de un ambiente más urbano, se narran desengaños y se describen relaciones frecuentadas entre damas y galanes de la corte:

(...)

entre graues yerros  
a que Amor me obliga,  
me dio el Desengaño

una sorda lima.  
Quando más pueden  
ojos o mexillas  
anochezco en llanto,  
y amanezco en risas.  
Si llora mi dama,  
en sus lagrimillas  
lavo mis desseos  
y mi fee se entibia,  
porque las mugeres  
llorando destilan  
flores de Medea,  
y de Circe espinas;  
el ayre inflamado  
que mí suspira,  
quemando esperanças,  
enciende maliçias  
(...) (pp. 268-269)

Góngora se sirve de la fuente de inspiración clásica, de las hechiceras de la Cólquide Circe y Medea, para establecer un paralelo con mujeres de la vida real. Con tono burlesco retrata hábitos y usanzas de la época, para lo que Circe funciona de término de comparación con el que establece una relación de correspondencia con un tipo de amor popular.

### **6.3. Teatro**

El teatro español del siglo XVII condensa una extraordinaria nómina de dramaturgos de primer orden que buscan en la mitología material de recreación para sus espectáculos. Lope de Vega es uno de los poetas señeros del teatro barroco, y Calderón toma su relevo posterior hasta la conclusión del XVII, momento en el que se abre un periodo de declive; aunque más bien en la calidad de los productos dramáticos, pues como es sabido, en el siglo XVIII se siguió representando de manera profusa el teatro aurisecular, siguiendo la fórmula de la comedia nueva de Lope. A él y al más insigne de



sus continuadores, Calderón, se suman los seguidores de cada uno de los estilos de estos dos maestros señeros del teatro áureo.

El teatro barroco es uno de los grandes receptáculos de recreaciones y alusiones al mito, eso sí, adaptándolas a los nuevos tiempos. Los dramaturgos del siglo XVII elaboraban sus piezas teatrales con el propósito de entretener, divertir y deleitar durante el espacio de tiempo que duraba la representación teatral a un público heterogéneo, que se reunía en torno al corral de comedias o en la corte. Dada la disparidad de la audiencia en cuanto a gustos, procedencias sociales o educación, la misión de agradar a todos y cada uno de ellos resultaba un reto. Para lograr el éxito de la comedia, el autor componía los ingredientes de la forma más efectiva posible, integrando lo popular con rasgos más refinados, combinando escenas burlescas con momentos de mayor gravedad o situaciones tensas con instantes de alivio, y todo ello mediante los “representantes” (actores) más famosos y de mayor altura profesional. Cristóbal (véase 2002: 126) señala que de los varios géneros literarios que emplean los mitos como argumento, es el teatro el que trata con mayor libertad los temas. Existe pues una libre utilización de los motivos clásicos empleados en función de los intereses perseguidos por los dramaturgos. Por ejemplo, la adición de personajes secundarios, como los graciosos, que también recurren al mito y que enriquecen la trama con acciones paralelas a sus amos, los galanes y las damas.

El gran tema del teatro del Barroco es el amor, con sus ramificaciones (honra, celos, burlas, etc.), cuya dramatización recibía matices distintos según el dramaturgo. En muchas ocasiones recurrían a la tradición clásica y al amplio y variopinto catálogo de imágenes mitológicas, probablemente reconocidas por la mayoría del público asistente. La simple mención del nombre abría una ventana al mito clásico y a las secuencias integrantes de su leyenda. La evocación al mito activa la conciencia cultural y aporta una luz concreta a una escena determinada, dentro del conjunto más amplio de la pieza. La escenificación dramática es materia de contraste y un reto para el conocimiento de la tradición por parte del público. A lo largo de los siglos de literatura el mito va sufriendo un proceso de desgaste, de pérdida de identidad y de respaldo de la tradición mitológica más antigua. Su cita evoca un recuerdo ya lejano y casi desaparecido de lo que representaba en la Antigüedad. Queda, en cambio, la reminiscencia de algunos de los rasgos más característicos que perviven en el imaginario cultural. En las alusiones

siguientes, Circe conserva sus hechizos para enamorar y retener a Ulises y sus artes hechiceriles con las que transforma en animales a los hombres. Su significación en la comedia se modifica a capricho del poeta, y dependerá del personaje que declame su nombre, del destinatario, del momento de la función en que se aluda su nombre, del contexto y de las circunstancias escénicas, incluso de la métrica utilizada. Se observa, además, un cambio de fondo en cuanto a la percepción de la materia pagana por parte de los dramaturgos, pues la magia, en lugar de ser demonizada en los textos, será una herramienta óptima para incrementar el espectáculo visual y de enredo de la puesta en escena de comedias y de autos sacramentales.

### **6.3.1. *Auto de las gitanas* de Gil Vicente**

Como muestra del teatro preloquista se halla la obra de Gil Vicente y el *Auto de las gitanas* (véase Tobar, pp. 317-348). Fue dramaturgo oficial de la corte para los reyes de Portugal don Manuel y para su hijo don Juan III. Se desconoce la fecha de su nacimiento, que se data en torno a 1452. Su primera obra, el *Auto de la visitación*, se representó en 1502, y la última, la *Floresta de Enganos* en 1536. Su tarea habitual pareció ser la preparación de diversiones para las fiestas religiosas o para el disfrute palaciego. Muchas piezas fueron representadas para festividades concretas, por lo que sus trabajos no pueden juzgarse como piezas teatrales autónomas. Las representaciones teatrales pasan por un periodo de vacilación en cuanto a la delimitación de los géneros dramáticos (véase Díez Borque, 1990: 84-90). El *Auto de las gitanas* es un ejemplo de pieza representada para disfrute cortesano, que tuvo lugar en 1521. Destaca la brevedad y las repetidas ocasiones en que los actores se dirigen a los miembros de su auditorio para interaccionar con el público asistente. Los personajes carecen de profundidad psicológica alguna. Se evidencia, en cambio, el lenguaje perteneciente al mundo marginal, lo que da muestra del oficio de Gil Vicente al mezclar la escena costumbrista y la alusión mítica con el fin de amenizar el espectáculo. La escena breve del *Auto de las gitanas* se representa con cuatro gitanas: Martina, Casandra, Lucrecia y Giralda, dedicadas a la quiromancia. Al parecer la buenaventura que lanzan las gitanas debió de dedicarse a algún miembro asistente del reducido público (véase 1968: XLVI). La danza y el canto divierten a los espectadores de la estancia. La gitana Martina informa del linaje gitano, aunque clasicista y cristiano a la vez, que enfatiza con el quiasmo del

verso: “De Grecia çumuz, hidalgaz por Diuz” (v. 58). Muchas son sus habilidades y entre los servicios ofrecidos, dice Martina:

Otro hezicho, que poçáiz mudar  
la voluntad de hombre qualquiera,  
por firme que esté, con fe verdadera  
y vuz lo mudéiz a vueztro mandar (vv. 73-76)

El destinatario de la fortuna se desconoce, probablemente una mujer de la corte, a la que Martina la compara con Circe:

Huera de la hermosura,  
Circe de la mar salada,  
Dioz te tenga bien guardada  
y muy cegura (vv. 215-218)

En la pieza de Gil Vicente convive el mundo pagano con el estrato social gitano. La conjunción cultural aúna el lenguaje coloquial y la jerga con la finalidad de amenizar las reuniones cortesanas. La lírica popular y el mito popularizado pasan al teatro de la mano de Gil Vicente, que es figura precedente en el quehacer dramático del ilustre Lope de Vega.

### 6.3.2. Obras de Lope de Vega

Como es bien sabido, Lope es uno de los autores cumbre de la literatura española (véase Pedraza, 1990). Su obra abarca una gran cantidad de géneros, de la que se ha ocupado una abundante bibliografía.<sup>56</sup> La adaptación de la mitología a la comedia ofrece multitud de testimonios. Las alusiones y recreaciones se dispersan en buen número en piezas de distinta naturaleza. En lo que a comedias se refiere escribió ocho de tema mitológico: *Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres*, *El Perseo*, *El laberinto de Creta*, *El vellocino de Oro*, *El marido más firme*, *La bella Aurora* y *El amor enamorado* (véase

---

<sup>56</sup> En este sentido, cabe destacar la actividad investigadora del grupo PROLOPE, que puede consultarse en línea: [www.prolope.uab.cat](http://www.prolope.uab.cat), donde se puede encontrar abundante material actualizado de la trayectoria de Lope de Vega.

Ramos, pp. 409-424; Martínez Berbel, 2003). Lope de Vega recibe el influjo de la Antigüedad clásica, dejando muestra palmaria de ello en las numerosas recurrencias mitológicas al mito. En muchas ocasiones será objeto de mención y en otras de proyección sobre otros personajes femeninos a los que caracteriza en contaminación con Circe. Las comedias que hemos seleccionado pretenden ser un reducido corpus con el que observar cómo funde la herencia mitológica grecorromana en la comedia áurea. Se proponen varias comedias de su amplísimo repertorio, siguiendo la clasificación de Profeti (véase 2003: 793-820). Las características teatrales y literarias de los textos de Lope están determinadas no tanto por los temas, sino por el tipo de espectáculo al que están destinadas las piezas. Por ejemplo, para la comedia de enredo el dramaturgo habrá de utilizar mecanismos que complican la relación amorosa entre parejas, recursos para generar la risa, y la presencia de personajes cómicos, como el *gracioso* (véase Díez Borque, 2014; Gómez Gómez, 2006; García Lorenzo, 2005). En el espectáculo cortesano contará con la complicación de la tramoya y la escenografía; las piezas novelísticas italianas son inspiración de piezas ligeras, como *El anzuelo de Fenisa*. De modo que Lope tratará de agradar al público con el uso de las convenciones de un género bien conocido por el destinatario (véase Díez Borque, 2011: 35-54). Por otro lado, las fuentes de la comedia lopesca, en general, a menudo proceden de las polianteadas y mitografías que proporcionaban los repertorios de los mitos de manera indirecta.

En el texto fundamental titulado *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope expone la fórmula experimental de elaboración de comedias. En los primeros versos de su inicio se observa la importancia que ha de tener el público en la consecución y éxito del espectáculo. La adaptación de las piezas al gusto del vulgo pasa por rebajar la materia de la Antigüedad clásica al gusto popular:

Mándame, ingenios nobles, flor de España  
-que en esta junta y Academia insigne  
en breve tiempo excederéis no solo  
a las de Italia, que, envidiando a Grecia,  
ilustró Cicerón del mismo nombre,  
junto al Averno lago, sino a Atenas,  
adonde en su platónico Liceo  
se vio tan alta junta de filósofos-,

que un arte de comedias os escriba,  
que al estilo del vulgo se reciba. (vv. 1-10)

Para el logro de esta nueva fórmula literaria, el comediógrafo ha de proponer lo que el público pueda interpretar, descifrar y, finalmente, disfrutar. De manera que la alusión al mito en las comedias de Lope perseguirá el fin de agradar a los asistentes en su amplitud, sin pretensiones exegéticas. Las comedias tratadas a continuación pertenecen a una amplia tipología: *La dama boba*, *Los amantes sin amor*, *El anzuelo de Fenisa* y *Belardo furioso*, se insertan en el grupo de comedias de enredo, ligeras y cómicas, destinadas al espacio del corral de comedias, en las que se presenta la posibilidad de ruptura de las parejas dama-galán, criada-criado mediante un entresijo de amoríos y la inversión de relaciones, como el amor de la dama por un criado. La comedia de palacio *El amor enamorado*, representada en Palacio el 29 de julio de 1635, poco antes de la muerte de Lope. De fondo histórico se presenta *El caballero de Olmedo*, y de tema español *El castigo sin venganza*.

### 6.3.2.1. *La dama boba*

La pieza teatral *La dama boba*<sup>57</sup> plantea una relación de enredo entre dos damas, las hermanas Finea, la boba, y Nise, la culta, y los galanes Laurencio y Liseo. El matrimonio de Finea se había concertado con Liseo, pero al conocer este la necesidad de Finea advierte del error de su decisión y se enamora de Nise. Nise, a su vez, es rechazada por Laurencio, su enamorado, que busca la dote de la hermana boba. El amor de Finea por Laurencio estimula su capacidad de aprendizaje, que es el tema principal de la comedia: el poder educativo del amor idealizado conforme a la teoría neoplatónica, según explica Marín en el estudio introductorio (véase p. 25). Octavio, el padre de ambas, se opone a este amor, puesto que había prometido a Finea con el galán Liseo. Además, aconseja a su hija que el mejor remedio de amor contra los celos es el desenamoramiento. Sin embargo, Laurencio en el Acto II se anticipa y consigue persuadir a Finea, con el pretexto de que el mejor remedio para sus nuevos sentimientos es el matrimonio. Para ello convoca a los galanes Duardo, Feniso y Pedro, de modo que

---

<sup>57</sup> Existe la reciente edición crítica con archivo digital, bajo la dirección de Marco Presotto y con la colaboración de Sònia Boadas, Eugenio Maggi y Aurèlia Pessarrodona, con la iniciativa del grupo PROLOPE, Barcelona: Alma Mater Studiorum; Universidad de Bolonia: Bolonia (2015).

intervengan los tres como testigos de boda. Ante esta tesitura, Duardo se dirige a Laurencio en estos términos:

Duardo

En esta casa parece,  
según por los aires andas,  
que te ha dado hechizos Circe:  
nunca sales de esta casa.

Laurencio

Yo voy con mi pensamiento  
haciendo una rica traza  
para hacer oro de alquimia (II, vv. 1869-1875)

El diálogo ordinario se establece en romance (a-a), la forma métrica adecuada para las relaciones, según indica Lope en su *Arte nuevo*: “Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando; (...) las relaciones piden los romances” (vv. 305-306 y 309). Duardo refiere al mito de Circe y a sus consabidos hechizos y metamorfosis. Cuando Laurencio da la réplica a Duardos precisa la magia de Circe, que es la de obtener oro del ejercicio de la ciencia, motivo que se ajusta a las transformaciones de la maga. Fineo descubre así sus intenciones ocultas, que verbaliza y cobran sentido con la mención al mito clásico. La alusión destaca y define el carácter materialista de Laurencio, para quien la dote es la mejor prenda que una mujer puede llevar al matrimonio, por encima de su sabiduría. El cambio métrico al verso corto conversacional, respecto al soliloquio anterior de Finea, obedece al aceleramiento de la acción. Esto ocurre justo antes de acabar el Acto II, cuando Laurencio y Liseo tratan de engañar a Finea, ahora “lista”, y llegar al desenlace en el tercero. Los finales de Lope suelen ocurrir en las escenas últimas, según el *Arte nuevo*: “pero la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera escena” (vv. 234-235), para mantener al público en el corral de comedias hasta el final de la representación. De manera que la presencia mítica puede obedecer a motivos estratégicos, puesto que es en este instante cuando se descubre la treta que Laurencio acomete contra Finea.

Una última alusión en la comedia tiene lugar cuando la cita el gracioso Turín dirigiéndose a Liseo, que llora por el amor de Nise:

Pues mira un hombre que llora.  
¿Eres tú bárbara tigre?,  
¿eres pantera?, ¿eres onza?  
¿eres duende?, ¿eres lechuza?  
¿eres Circe?, ¿eres Pandorga?,  
¿cuál de aquestas cosas eres,  
que no estoy bien en historias? (III, vv. 3064-3070)

La comicidad viene determinada por la breve alusión burlesca y el juego de palabras, que igualan a Circe con Pandora, rodeada de animales, aves y otros elementos, con el nombre deformado por ocurrencia de Turín, siendo “pandorga” el sustantivo aplicado a “una mujer muy gorda, pesada, dejada y floja” (véase p. 181, 3068n).

#### **6.3.2.2. *Amantes sin amor***

La siguiente comedia de enredo trata del amor fingido y de los celos entre las damas y galanes y sus respectivos criados. La dama Octavia es una mujer independiente y de gran belleza, pero se muestra reacia y escéptica ante las relaciones de amor, por lo que decide esperar al pretendiente que cumpla con su imagen ideal. Tanto es así que ha permitido que Felisardo prolongue su cortejo durante tres años. Felisardo, galán perteneciente a la nobleza, pone a prueba el amor de Octavia pidiendo a su amigo, el soldado don Lorenzo, que intente seducirla para saber el alcance de su amor. Pero Octavia conoce la estratagema por su sirvienta Beatriz, informada a su vez por Mendoza, criado de Felisardo. Octavia y don Lorenzo fingen ser amantes sin amor, lo que provoca los celos de Felisardo, que expresa en redondillas:

Cruel enemiga mía,  
¿es posible que mi amor  
te merece este rigor?  
¿Qué mágica fantasía  
hace tantas diferencias,

altos y bajos tan juntos?  
¿Qué notables contrapuntos  
vas hallando en mis ausencias?  
En un hora que he faltado  
de tu puerta y de contigo,  
hallo a mi mayor amigo  
en tu hermosura ocupado.  
Sirena, Circe, Medea,  
encantadora sutil,  
¿no ves que trato tan vil  
tan buen nacimiento afea? (II, vv. 822-837)

Lope selecciona la redondilla como forma métrica para las cuestiones de amor, de acuerdo con su *Arte nuevo* (véase v. 312). Compara a Octavia con la referencia múltiple de Circe, las Sirenas y Medea, por su capacidad de seducción. A su vez, Mendoza, el criado de Felisardo, reprocha a Beatriz que desvíe su atención hacia Tristán, sirviente de don Lorenzo:

¡Cruel demonio, tarasca,  
sirena, geringa, fiera,  
Medea, Circe, quimera,  
tolla, bujarra, borrasca;  
en un hora que he faltado  
de tu cocina y zaguán  
está contigo Tristán  
en tu gualdrapa ocupado!  
(II, vv. 857-865)

El reclamo viene acompañado de la comicidad del lenguaje coloquial del sirviente, como ocurría con Turín. Circe debía de ser bien conocida en el amplio espectro social, por nobles y por criados, lo que amplía el horizonte potencial de atención del público asistente al corral de comedias. Además, la complejidad de las tramas paralelas era una de las características en las piezas de Lope, en las que participan “tipos” humanos de diferentes niveles sociales (véase *Arte nuevo*, vv. 157-158). Circe, pues, forma parte del



léxico popular al que recurren también los criados en sus diálogos para dirigirse de forma burlesca entre ellos.

### **6.3.2.3. *El anzuelo de Fenisa***

La acción de la pieza se desarrolla en el puerto de Sicilia, donde Fenisa, una mujer que ha sufrido desengaños amorosos en su vida pasada, pretende resarcirse tomando la justicia por su mano vengándose de los hombres de forma indiscriminada, de los que piensa obtener el máximo partido económico. La magia, el amor y el ambiente portuario italiano evocan el recuerdo de Canidia, la bruja horaciana engañadora de marineros que hemos visto en los epodos. Además, para la comedia *El anzuelo*, cabe la posibilidad de que exista la influencia de la comedia *Gli amorosi Inganni*, impresa en 1609, perteneciente al género italiano “comedia dell’arte”, donde se documentan ecos lingüísticos italianos. Analogías con las situaciones escénicas concretas y reminiscencias verbales demuestran el recuerdo de esta obra por parte de Lope. Incluso pudo conocerla antes de que se imprimiese y tenerla en cuenta en su composición (véase Mazzochi, p. 563; Bourland, 1973).

Fenisa se encuentra en el puerto “a la pesca” del amor: la hermosura de sus ojos y las palabras son su anzuelo erótico. El galán que cae en las redes de sus encantos es retenido por Fenisa durante un año. Se trata de una mujer culta, que refiere en su discurso a personajes de la literatura, lo que le sirve de estímulo para creer de nuevo en el amor. Nombra a Laura de Petrarca, a Beatriz de Dante, la fábula de Píramo y Tisbe y el amor de Leandro con Hero. Una nómina de modelos de fuente italiana y ovidiana los dos últimos, en *Metamorfosis* (IV 55 ss.) y *Heroidas* (II 19). La motivación de Fenisa para actuar de esa manera es la venganza extendida a todos los hombres debido a una relación de la que salió burlada. Este impulso la induce a manejar sus encantos para embaucar a los navegantes y obtener lucro económico de ellos. Con este objeto pretende enredar al mercader Albano, que ha llegado hasta Sicilia, donde conoce a Fenisa, pero es advertido por Camilo del peligro de caer en las redes de Fenisa: “Ella es de Circe vn retrato, / de que te ha visto, te advierto” (1998: 775). Lucindo es otro de los comerciantes que alcanza el puerto siciliano. Fenisa lo lleva hasta su aposento para engañarlo y quedarse con su cadena. Para ello utiliza los libros de hechicería colocados en la librería de sus aposentos y, al instante, Fenisa invoca a Circe, lo que deriva en un

posterior giro en la acción. La fuente de los hechizos proviene de la consulta de manuales, una característica más acorde a la modernidad del siglo XVII. Los brebajes acostumbrados se actualizan por otros productos contemporáneos, como una conserva de dulces de melindres, con miel y vino para beber.

Aparecen en escena Dinarda, una mujer del mundo del hampa, que viaja con sus compinches Bernadro y Fabio. Se trata de pícaros buscavidas que cambian de identidad. Dinarda se viste de hombre y se hace pasar por Juan de Lara, un ilustre caballero acompañado de sus criados. Fenisa se enamora de ella sin percatarse de su verdadera identidad. La mudanza escénica de mujer a hombre era algo contemplado por Lope en el *Arte nuevo*, debido a la gran expectación que levantaba en el público: “Las damas no desdigan de su nombre; / y su mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 280-283). Fenisa, finalmente, acaba siendo el centro de sus mismas tretas, con el final popular que recuerda el tópico del “burlador burlado”.

#### **6.3.2.4. *Belardo furioso***

La comedia se ocupa del triángulo amoroso entre Belardo y Jacinta, que son dos jóvenes enamorados desde la niñez; sin embargo, el tío de ella, Pinardo, pretende casarla con Nemeroso, un pastor con más recursos económicos. Belardo enloquece y pierde la razón. Los encantos de Jacinta embelesan a otros pretendientes del valle, en una especie de enamoramiento colectivo, por lo que la joven es acusada de brujería y condenada por la propagación del hechizo en el valle. La intervención de Siralbo, que hace de intermediario entre los amantes, hace que vuelva la cordura y que se resuelva el conflicto con la unión de los pastores. Para el *Belardo*, según indica Porteiro (véase 2010: 83), Lope combina dramaturgia de inspiración bucólica sobre la que tratan otras piezas suyas: *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *Las pastoral de Jacinto*, *La Arcadia* y *La selva sin amor*, con el influjo, además, de la poesía épica italiana del *Orlando furioso* de Ariosto.

En el Acto I, Pinardo trata de convencer a Jacinta de la decisión desposarse con Nemeroso: “¿Es posible que pierdas el sentido / por un llorón cual otro Adonis tierno, / tú, que la Circe de este valle has sido? / ¿Cómo piensas pasar el frío invierno, / a lumbre

de papeles y palabras?” (I, vv. 324 y 328). Lope utiliza el verso largo y sentencioso para la intervención de Pinardo, que trata de dar consejos morales a su sobrina de acuerdo con el lenguaje del decoro, tal y como indicaba el *Arte nuevo*: “Mas cuando la persona que introduce / persuade, aconseja o disuade, / allí ha de haber sentencias y conceptos, / porque se imita la verdad sin duda, / pues habla un hombre en diferente estilo / del que tiene vulgar cuando aconseja” (vv. 250-255). En este supuesto embrujo masivo, Jacinta es comparada con la magia de Circe, que no es otra que su belleza. El pastor es calificado de Adonis, lo que sugiere también la relación de Jacinta con la misma Venus, evocando así Lope el mito de Venus y su amor por Adonis, de inspiración ovidiana (*Met.* pp. 578-580). La ambientación pastoril, el amor, la magia y la mitología se combinan por el dramaturgo haciendo gala de su erudición y en beneficio de la diversidad del espectáculo. Belardo enferma a causa del impedimento de enamorar a Jacinta, sufre alucinaciones, cree que ha muerto y decide bajar al infierno, momento de la comedia (véase III, vv. 2013-2027) en que Lope lo compara con Orfeo. Siralbo realiza varios conjuros fingidos y Jacinta, de acuerdo con Siralbo, se presenta ante Belardo para lograr su curación.

Las prácticas supuestamente mágicas llevan el desconcierto a los pastores del valle y a dudar acerca de su naturaleza: “¿Es demonio o mujer?” (III, v. 2908). El verso se asemeja, en cuanto a las dudas que suscita Jacinta, a los de la *Odisea* y la incertidumbre de los hombres de Ulises al ver a Circe: “sea diosa o mujer” (X 228). Se observa un cambio de fondo, en la consideración tendenciosa del personaje mitológico expresada con la sustitución de los sustantivos, diosa por demonio, que inclina a provocar recelo y temor. Corre el peligro de ser acusada y ajusticiada, lo que, probablemente fuera reflejo de circunstancias sociales paralelas respecto de mujeres consideradas brujas en la vida fuera del corral de comedias. La aparición de los graciosos en escena rebaja la tensión dramática:

Bato	¡Oh, Nemoroso! ¿Aquí estás?
Nemoroso	¿Qué es aquesto, Bato amigo?
Bato	Que han venido, cuando menos, a prender a mi señora.
Nemoroso	¿A Jacinta?
Cornado	Mesmo agora.

Nemoroso	¡Tantas armas y hombres buenos!
Peruétano	Y más que esto es menester.
Nemoroso	¿Por qué?
Cornado	Porque es hechicera, y puede por donde quiera salir, entrar y volver.
Peruétano	Y aún, ¡voto al sol!, que sospecho que cuando la entré a buscar, se me debió de colar por un resquicio del techo (III, vv. 2335-2347)

El mito y la magia son empleados como parte de la estructura y motor de la acción del tema principal, que es el amor de los pastores por encima de las prácticas brujeriles. La recreación de ambos elementos es un instrumento válido para el enredo y para los conflictos con los que se desarrolla el tejido argumental. De esta forma, Lope adecúa la mitología a las necesidades de la comedia, que altera y modifica a su antojo y al periodo social poco propicio para los mitos paganos de la Contrarreforma católica.

#### **6.3.2.5. *El castigo sin venganza***

La comedia de Lope cuenta la relación del conde Federico con Casandra, la esposa del duque de Ferrara, padre del conde, y la reacción del duque al descubrir el adulterio. Lope define la comedia como “tragedia al estilo español”, teniendo como trasfondo el motivo de la madrastra que se enamora de su hijastro, argumento originado en el mito de Fedra. El motivo llega hasta Lope desde la influencia procedente de la novela italiana de Bandello (véase Profeti, 2003: 815).

En el Acto III se descubre en escena el momento de la relación punible de Federico mientras abraza a Casandra a través de un espejo (véase vv. 267-296). Y, más adelante, el marqués, al referirse a la barbarie del incesto, recurre de nuevo al mito considerando a Casandra misma como una “nueva Circe” (vv. 2134-2140), porque el incesto convierte al hombre en animal tal y como hacía Circe, o en objeto inanimado, como hacía Medusa, petrificando a todo aquel que la mirase. En el devenir de acontecimientos el despliegue retórico y mitológico se hace forma desde el contenido: “Las citas

mitológicas no son meros caprichos eruditos, sino que cumplen una función fundamental dentro del texto” (Profeti, 2003: 819). Para evitar la censura, Lope recurre a metáforas mitológicas, por ejemplo, la de Faetón e Ícaro (véase I, vv. 561-72), con la que se expresa la esperanza condenable de Federico respecto a la relación con Casandra y a la usurpación del poder político de su padre, o la de Venus y el fauno, para la de Casandra, enfatizando la “bestialidad” del amor (véase II, vv. 1479-95).

En el Acto I el duque encarga a uno de sus criados el festejo de su boda; dada la importancia del evento solicita la representación de las mejores comedias, lo que Lope aprovecha para definir el concepto de comedia: “Ahora sabes, Ricardo, / que es comedia un espejo (...) siendo al ejemplo escuchada / de la vida y del honor, / retrata nuestras costumbres, / o livianas o severas / mezclando burlas y veras, / donaires y pesadumbres” (vv. 214-255). Definición que concuerda con el *Arte nuevo*: “Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasífae (vv. 174-176); “Por eso Tulio las llamaba “espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad” (vv. 123-125). Bajo esta premisa, Lope valora la pieza teatral como un fiel reflejo de la vida; sobre la base de esta tesis, la referencia mítica se incorpora a la escena con una función admonitoria, con la que el poeta trata de evidenciar la ruptura del honor del duque y potenciar la carga moral del acto incestuoso.

#### **6.3.2.6. *El amor enamorado***

La siguiente pieza, *El amor enamorado* (1637), forma parte de las comedias palaciegas del teatro de Lope. En las funciones de palacio se fueron desarrollando paulatinamente la escenografía y los recursos técnicos importados desde Italia. Se aumentó el elenco de personajes representando deidades y un amplio despliegue de papeles secundarios, lo que facilitaba la participación de muchas damas de la corte. El texto literario es materia de espectáculo palaciego y un pretexto para la puesta en escena orientado a la exaltación encomiástica (véase Profeti, 2003: 807-811). La comedia mitológica trata del amor, los celos y la venganza entre divinidades, sirenas y pastores ambientada en la geografía idealizada de Arcadia. Está dividida en tres jornadas, en las que transcurren diferentes escenas. Apolo saetea a Pitón, la habilidad con el arco de Febo provoca la envidia de Cupido. Por otro lado, Dafne, devota de Diana, rechaza la propuesta de Venus de amar a Aristeo, rey de Tesalia. En venganza, Venus ordena a Cupido que hiera de amor a Febo

y que provoque el rechazo de Dafne, que acaba convertida en laurel.<sup>58</sup> Tras ello, Cupido se enamora de Sirena, que amaba a Alcino. Venus se enoja por el despecho de su hijo, mientras Diana rapta a Sirena para que se case con Alcino. La comedia se abre a la trama amorosa paralela entre la pastora Silvia y el villano Bato, que acompañan la acción de hombres y dioses.

El Acto II se construye sobre dos grandes cuadros, el enamoramiento de Febo y el de la persecución de Dafne, durante la que se desarrolla la relación cómica de la pastora Silvia y el rústico Bato:

*(Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio,  
que dejándolos en el teatro a los dos, cubre  
todo el monte)*

Silvia Ay, Bato, ¿quién por el ayre,  
sin que los cuerpos lo sientan,  
nos ha traído á esta casa?

Bato Silvia, tú eres hechicera,  
que desde aquello del lobo  
no es posible que no seas  
o la hija del Sol Circe,  
o la de Colcos, Medea.

Silvia ¿Yo, cómo si estoy sin mí?  
¿Ni qué encantadora hubiera  
que formara este Palacio? (II, vv. 635-645)

En esta ocasión, Circe, en voz del gracioso Bato, va acompañada de Medea. La escena cómica protagonizada por Bato y la pastora Silvia interrumpe la persecución de Dafne por parte de Febo, y la posterior metamorfosis. Su cobardía e ingenuidad justifica algunas de las escenas. Silvia le había prometido su amor y le hace acudir a un encuentro nocturno cubierto de la piel de lobo, lo que acaba con una paliza de los pastores que lo confunden con un animal. La realización escénica de la metamorfosis se produce por medio del atrezo, mediante el que se escenifica la magia de Circe, de forma

---

<sup>58</sup> Sobre el mito de Apolo y Dafne, véase el completo y exhaustivo trabajo de Castro Jiménez (1990).

que mito, magia y humor comparten artificio de riqueza visual. La función desmitificadora procede del juego de palabras, pues confunde a Venus con “viernes” y a Apolo con “pollo”. Bato está dentro de la tradición de la novela pastoril *La Arcadia* en la que interviene su homónimo, que vive una situación cómica similar con el disfraz de lobo. La desmitificación es parte de la función de Frondoso de la comedia *Adonis* y *Venus*. Cabe la posibilidad de que la comicidad fuera sugerida por la lectura de *Il pastor Fido* de Guarini (véase Ferrer, 1996: 56). Lope aglutina elementos de la tradición pastoril con la presencia de mitos clásicos más la posibilidad de la tradición italiana como intertexto. La acotación escenográfica indica, en este caso, un cambio global de decorado, algo poco habitual en el resto de obras cortesanas, que marca el ambiente de fantasía, espectacular y efectista, idóneo para el despliegue de divinidades y para la alusión a las brujas clásicas (Ibíd.: 62).

#### **6.3.2.7. *El caballero de Olmedo***

En la siguiente comedia, *El caballero de Olmedo* (1620), hemos constatado la recurrencia a Circe en dos instancias. La pieza plantea un tema frecuentado por el teatro áureo, en general, y por Lope en particular: el amor y celos entre damas y galanes, con trasfondo histórico. En la localidad de Medina, don Rodrigo corteja a doña Inés, que no muestra interés por el galán. Don Alonso, el caballero de Olmedo, está enamorado de doña Inés y pide ayuda a la alcahueta Fabia, que actúa de intermediaria llevándole una carta a Inés a cambio de una cadena. Alonso acude a Medina para cortejar a Inés. Don Pedro, el padre de Inés, sorprende a su hija a altas horas de la noche, esta finge su deseo de querer ser monja y le pide que encuentre una mujer que le aconseje, que le enseñe latín y a cantar para entrar en el convento. Tello asume el papel de maestro en el canto y de latín, y Fabia encarna el de mujer sabia y santa que bajo una falsa apariencia pretende aleccionar a Inés en virtudes y costumbres. Se trata del móvil perfecto para que Tello y Fabia se aproximen a Inés y lleven su plan adelante. Al mismo tiempo, en el Acto III, Tello pretende recuperar la cadena que Fabia ha conseguido de don Alonso, y con ese fin intenta seducir a Fabia:

Traigo cierto pensamiento  
para coger la cadena  
a esta vieja,

aunque con pena  
de su astuto entendimiento.  
No supo Circe, Medea,  
ni Hécate, lo que ella sabe,  
tendrá en el alma una llave  
que de treinta vueltas sea.  
Mas no hay maestra mejor  
que decirle que la quiero,  
que es el remedio primero  
para una mujer mayor; (III, vv. 1918-1929)

Don Rodrigo ha descubierto la trama de Fabia. Está determinado a matar a don Alonso, y desenmascarar a la hechicera y a su sirviente Tello. Es entonces cuando Lope hace uso del verso endecasílabo para el discurso moral que advierte del peligro y de la merma potencial de la honra por la magia de los engaños de alcahuetas (véase III, vv. 2318-2327).

En conclusión, las alusiones al mito son un pretexto para la elaboración del dramaturgo, en busca de un placer más estético que ideológico, que deja lugar a la comicidad y al enredo amoroso. También puede explicar los hechos que ocurren en el drama o clarificar las intenciones de los personajes. La mayoría de las veces sigue funcionando de ejemplo contrario de conductas sociales, pues Circe se menciona en relación a mujeres que tratan de manejar a los hombres con sus hechizos. Por otro lado, la figura clásica resulta desmitificada en la voz del *gracioso*, resultado de la comicidad que va ligada a sus intervenciones. Su presencia no es exclusiva de una forma métrica, sino que se evoca dentro de la variedad polimétrica de la que hace muestra el poeta. La versatilidad creativa de Lope permite la adecuación del mito al decoro de los personajes y a los diferentes registros, tanto en situaciones serias como en momentos cómicos. Las muestras seleccionadas del mito responden a los preceptos de la fórmula del *Arte nuevo* de Lope.



### 6.3.3. Obras de Guillén de Castro

Guillén de Castro (1569-1531) (véase García Lorenzo, 1976; Rubiera, pp. 827-854) formó parte de la escuela de dramaturgos valencianos del siglo XVII. Ha sido considerado discípulo de Lope y de las propuestas de la Comedia Nueva, además de servir de enlace con las novedades introducidas por Calderón de la Barca. Prefirió el drama legendario a la comedia cómica, y se inclinó por piezas teatrales inspiradas en fábulas mitológicas como *Procne y Filomena*, *Dido y Eneas*, o *El Narciso en su opinión*. Por lo general, presta una especial atención a personajes de condición social alta de ambientes cortesanos de reinos extranjeros y a la clase media urbana para confeccionar comedias de costumbres. Trata el tema del honor, de los celos y los triángulos amorosos, que se mezclan con los ideales caballerescos. Las alusiones a Circe que hemos observado se hallan en las obras *El conde de Alarcos*, *La humildad soberbia* y *El desengaño dichoso*, incluidas en el volumen editado en Valencia en 1618 en la *Primera Parte de las Comedias de don Guillem de Castro*, reeditado en 1621.

#### 6.3.3.1. *El conde Alarcos*

Un aspecto destacable de Guillén de Castro es el de adaptar materiales procedentes de la tradición popular. Es el caso de *El conde Alarcos* (1624), que toma su asunto del “Romance del conde Alarcos”, una historia conocida por los espectadores del teatro barroco. La obra se desenvuelve en un ambiente épico y de tragedia, pero con final moderado, en línea con la Comedia Nueva. Aborda el tema del poder ejercido de forma injusta por un rey tirano dominado por una mujer de carácter fuerte. La obra critica el habitual código del honor y se constituye en un ejemplo de educación caballeresca. El dramaturgo emplaza a Circe a la Jornada II:

Mira aquellas hebras de oro  
de aquel rostro peregrino,  
aquel sujeto divino  
a quien respeto y adoro.

Mira que hazaña tan fea  
parecerá al mundo extraña,

mira también que te engaña  
otra Circe, otra Medea.

Mira que hay (pues que te obliga)  
un cristiano, y justo celo  
Purgatorio, Infierno, y Cielo,  
y un Dios que apremia, y castiga. (p. 469)

El rey ordena al conde que mate a su esposa Margarita porque antes había prometido casarse con la Infanta. La Infanta, loca de celos, había asesinado al hijo de ambos, ofreciendo su sangre y su corazón en un aguamanos. El conde compara a la Infanta con Circe o con Medea, para advertir al rey de la falsedad de los argumentos de la Infanta, así como de la consecuencia en la respuesta del personaje, que deriva en una actuación atroz. Guillén de Castro desmitifica la imagen idealizada de la mujer cuando atribuye la descripción del cabello como “hebras de oro”, para después declarar su intención homicida. Entonces, la conducta de la dama se descubre abiertamente y se confronta con el mito pagano es identificado con la astucia en el engaño de la Infanta que trata de ocultar el delito. Por otro lado, la alusión al mito se produce durante el matrimonio, lo que, a juicio de Rubiera (véase pp. 835-836), es una diferencia significativa respecto comedias de Lope, que trata la lucha de galanes durante la conquista del amor por la dama y antes, lógicamente, de su casamiento. Guillén, en cambio, desarrolla las acciones de los caballeros y las damas con posterioridad. El conflicto amoroso en las piezas de Guillén se inicia generalmente donde se resuelve en las de Lope, cuando los personajes han llegado al matrimonio. Por tanto, la cita mítica funciona de elemento disuasorio de ulteriores acciones.

El dramaturgo valenciano concierta a Circe con Medea, como parte integrante de una escena truculenta y efectista de visualización de la sangre, un espectáculo más propio de los autores trágicos del siglo XVI inspirados en Séneca. De acuerdo con el análisis de Rubiera (p. 847), en *La humildad soberbia* y en *El conde Alarcos* nos encontramos escenas sangrientas donde surgen los miembros seccionados de la familia de alguno de los personajes. En la primera, don Rodrigo ve con asombro cómo se le ofrece la cabeza de su padre sobre una bandeja, sin bien es todo un montaje acordado con el rey. En la

segunda, se trata de la infanta la que decide servir a Margarita el corazón y la sangre de su hijo, aunque uno de los criados había utilizado la sangre y restos de un cordero.

El señalamiento de Circe implica un cambio de actitud y la necesidad de resolver la situación tomando una decisión, lo que da pie a un giro en la trama cuando el príncipe se dirige esta vez a la Infanta:

Que es prender, tirano advierte  
que es de mi sangre, y casa Margarita,  
y así en este ofendido pecho fuerte  
enciende del fuego su ceniza fría  
que ha de abrasarte a ti, y vengar su muerte.  
Y tú, Circe cruel, infame arpía  
mas yo me vengaré (...) (p. 487)

Se produce un cambio en el tono del discurso y en el metro, con respecto a la redondilla. El verso cambia a endecasílabos, de mayor longitud, adecuado a la tensión dramática del momento. Algunas de las mujeres protagonistas que dibuja Castro son despiadadas como el caso de la Infanta, aludida por el príncipe, y que se asemeja en su actitud a la Reina de *El desengaño dichoso*, que veremos a continuación.

#### **6.3.3.2. *El desengaño dichoso***

La siguiente comedia, *El desengaño dichoso* (1599), trata el asunto caballeresco con final feliz dentro de un ambiente fabuloso y, a la vez, político procedente, en parte, de la influencia de la épica italiana del *Orlando furioso* (véase Rubiera, p. 833). Polineso logra casar a su hermana con el rey a pesar de la diferencia de años, lo que pretende aprovechar la recién casada reina para atentar contra su autoridad. Además, la reina mantiene relaciones con su amante Ariodante, pero, este está locamente enamorado de Ginebra. La frustración por el matrimonio motiva el deseo de venganza en contra del rey, a quien intenta asesinar con una daga. En el Acto II la reina desvela su intención cuando se dirige a Polisardo: “Otra Circe he de ser, otra Medea” (p. 266). Se adivina la decisión tomada por la reina al convocar a Circe y a Medea como fórmula modélica de conducta. Con el recurso al mito, Guillén de Castro subraya el rasgo vengativo del

personaje, que trae a colación la mera cita de Medea de la que se contagia Circe, con lo que se contribuye a trazar en el personaje un perfil psicológico. En este sentido, la recurrencia al mito contribuye a la construcción del personaje y de la trama, pues se nos informa de una acción que tendrá lugar en un momento posterior a la alusión.

#### **6.3.3.3. *La humildad soberbia***

La comedia de Guillén cuenta la historia del caballero don Rodrigo, que se ve obligado a salir de España en busca de fortuna y de méritos para casarse con doña María, pretendida por el Infante de Navarra. En su ausencia, doña María lo espera en casa de su padre don Juan. Don Rodrigo llega a Francia y, tras servir lealmente a su rey, consigue tomar como esposa a Doña Margarita, sobrina del soberano. Mientras esto ocurre, la familia de doña María se siente agraviada en su honor y consigue el encarcelamiento del padre de don Rodrigo. Este vuelve a España con su esposa francesa. Doña María, con la intención de hablar a solas con don Rodrigo se hace pasar por su hermano don Diego y le envía una carta retándole en duelo. Doña María acude al lugar del desafío con la cara cubierta, se descubre, y don Rodrigo, asombrado, se dirige a doña María. La escena ocurre en el Acto III: “¿Qué Circe te ha transformado?” (p. 627). A lo que doña María replica:

A todos nos ha mudado  
tu mudanza, don Rodrigo.

A ti el gusto y a mí el ser;  
A mí el cuidado, a ti el nombre;  
a mí de mujer en hombre,  
y a ti de hombre en mujer.

Pues en mudarte lo has sido,  
en mujer te has transformado,  
de suerte que hemos mudado  
tú el género, yo el vestido.

Y así, pues tomaste el ser  
de mujer, para mudarte,  
no será mengua el matarte  
aquí, con una mujer. (p. 627)

El atrezo juega en esta escena un papel importante en la transformación, articulada mediante la utilización del vestuario. La mudanza del atuendo facilita la ocultación de la identidad. El cambio de actitud se adapta al ambiente más moderno, cortesano y aristócrata de palacio. La metamorfosis evidencia también la evolución psicológica de don Rodrigo, debida a la supuesta experiencia vital de la ausencia del reino y a su regreso. El transcurso del tiempo y el cambio de lugar hacen verosímil el cambio, que se materializa con el matrimonio de la infanta francesa. Los cambios de espacio y tiempo prestan verosimilitud y contribuyen a perfilar la evolución en la mentalidad. El caballero se mueve entre dos universos temporales: el medieval y el más moderno, que apuntan a la obligación del individuo hacia la familia y el estado. Pero surge un tercer elemento, que es el sentimiento amoroso personal que, en definitiva, es lo que desencadena el conflicto. El personaje se debate, pues, en una lucha interior que oscila entre el amor y la defensa del código del honor familiar.

La elaboración del mito se aleja de la fábula original, que no aparece en ningún momento desarrollada, parcial o totalmente. Guillén de Castro no pretende ser original, en cuanto a la alusión mitológica. Sin embargo, su retrato alcanza niveles de crueldad, cuando, en ocasiones, además, es aludida junto a Medea, en momentos en los que se incrementa la violencia en la escena. En *El desengaño dichoso* y *El conde Alarcos*, Circe aparece junto a Medea, un doblete de brujas que forman una clase o un tipo de hechicera que pasa de provocar recelo y temor a desempeñar labores despiadadas en el teatro de Guillén. En cambio, en *La humildad soberbia*, doña María recurre a Circe y a su capacidad de transformación y mudanza, ajena a ningún acto sangriento. Guillén de Castro selecciona el mito y el momento de la comedia para explicar y acompañar, e incluso como ingrediente anticipatorio o proléptico, si cabe, de la acción.

#### **6.3.4. Obras de Calderón de la Barca**

Los mitos heredados de griegos y romanos que los poetas españoles dramatizaban sobre todo con el liderazgo de Lope, llega a su auge con la influencia de Calderón (véase Neumeister, 2000; Austin, 2006: 553-567; Egido, 1995; J. de Hoz, 1988: 51-59; Valbuena Briones, 1965; Chapman, 1954: 35-67; Frutos, 1949 y Valbuena Prat, 1941: 169-183). Existe un cambio progresivo en el tratamiento argumental en la comedia

española que empleaba la materia mítica para sus composiciones. Las obras mitológicas de Calderón consiguieron incluso a duplicarse respecto de las de Lope. En 1651, Calderón fue ordenado sacerdote; a partir de ese año asistimos a un largo espacio de tiempo, hasta su muerte treinta años más tarde, en que trabajó para la corte. Dividió su actividad dramática entre autos sacramentales y comedias escritas por encargo real para ser representadas en la Corte. En su mayoría son de materia mitológica. En total escribió diecinueve comedias y zarzuelas de tema mitológico (véase Chapman, 1954: 35).

#### **6.3.4.1. *El mayor encanto, amor***

La pieza *El mayor encanto, amor* (1635) (véase Ulla, 2013: 11-12) fue la primera fiesta mitológica palaciega, celebrada en el estanque del Buen Retiro. Se representó con un gran despliegue escenográfico con motivo de la inauguración del Salón de Armas que el Conde-Duque de Olivares ordenó construir para celebrar la hegemonía monárquica sobre sus enemigos. En la comedia se aprecia la relación con la tradición carnavalesca popular, como el baile de disfraces de animales al ritmo de la música o la utilización de la tramoya para teatralizar el poder del amor y la parodia de la magia. Los efectos especiales culminan el final de la pieza con un juego de pirotecnia cuando el palacio de Circe, a la vez que Ulises vence sus hechizos y huye de la isla. Se le concedió una gran importancia a la escenificación espectacular de esta producción cortesana. Al parecer fue el escenógrafo florentino Lotti quien ideó la escenografía de la pieza en una *Memoria de apariencias* para que Calderón escribiera el texto de la comedia (véase Urzáiz, 2002: 29-44). A pesar del éxito que tuvo, se desconocen noticias de una nueva representación hasta 1668, en la que el texto sufrió una alteración sustancial. Ante las dificultades de escenificación, Calderón mostró ciertas reticencias, lo que motivó una carta de queja al rey acusando al escenógrafo Lotti de “mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación”. Finalmente, llegaron a un acuerdo, y el escenario se situó en medio del lago, donde se ubicó la isla de Circe, erigida a una altura elevada sobre el agua (véase Allen, 2003: 644).

Calderón toma el mito de Ulises y de Circe de la tradición mitológica y de otras fuentes intermedias que tratan el tema. En la comedia se pueden observar referencias a textos de la tradición clásica, los manuales de mitología y también a obras contemporáneas al dramaturgo (véase Ulla, 2011: 321-322; Galindo, pp. 347-351; Hernández, 2002: 137).

La comedia recoge la llegada del griego a la isla de Circe, la relación amorosa, el hechizo y la retención de Ulises en el palacio y su posterior huida. Después de la fuga Calderón incorpora, al mito tradicional homérico, el final de Circe en contaminación con el de Dido, tomado de la *Eneida* (IV 586-705).

La primera jornada sigue los pasos de la *Odisea*, que a grandes rasgos describe la llegada a la isla, la metamorfosis, y el encuentro con Circe. La segunda cambia el tono épico por el espectáculo cortesano, batalla aérea y cambio de identidades (véase Lobato, 2011). La tercera y última retoman la leyenda tradicional con la huida del griego, al que se añade el hundimiento del palacio estando Circe en su interior. Después de sufrir los avatares de una tormenta, la expedición consigue arribar a la costa de Circe. Ulises descubre un bosque en el que se adentra para descubrir árboles parlantes, entre los que se halla metamorfoseado Lísidas. Calderón aumenta los poderes tradicionales de la maga con la mutación vegetal, una maravilla que asombra a Ulises: “¿Qué bosque es este, cielos soberanos, / adonde son los árboles humanos?” (I, vv. 119-120). En la época en la que Calderón escribía sus piezas inspiradas en mitos, gozaba de éxito la tradición escénica de la *boscarecha* (véase Egido, 1989: 21-22), en la que se fundía corte y aldea. Los espacios ajardinados se asemejaban a los que ofrecían los exteriores del palacio real, mezclando bosque y jardín a la italiana, de inspiración pictórica del gusto del Barroco. Se trata de una escena cómica, que precede a la presencia de los animales. Ulises acaba de llegar a la isla e inicia la marcha cortando las copas de los árboles que dificultan el paso del bosque frondoso. El corte en uno de los árboles provoca la reacción maravillosa del mismo árbol, que sorprendentemente habla y se queja a Ulises:

Ulises Pues ya que aquí llegamos  
su centro piedra a piedra discurramos,  
y para que volvamos a esta parte  
a vernos juntos otra vez, con arte  
divididos en tropas,  
vamos descabellando verdes copas  
a estos caducos troncos  
que de quejarse al céfiro están roncós.  
Saquemos las espadas  
a más sangrientas lides enseñadas,

que yo seré el primero  
que este derribe, revellín grosero  
que el paso a mis intentos contradice.

(*Da un árbol y dice dentro Lísidas*).

Lísidas ¡Ay, mísero de mí y ay, infelice!

Arquelao Del golpe lastimado,  
en racional idioma se ha quejado  
el tronco. (I, vv. 83-99)

Después de la sorpresa, continúan el camino. Más adelante, se sabrá que su metamorfosis es producto de un amor ilícito, lo que motiva el castigo de Circe. El pasaje muestra detalles similares al episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68). Cuando Eneas llega a la costa de Tracia y establece los fundamentos de lo que cree que será la tierra prevista por el oráculo, procede a la inmolación de un toro como sacrificio a su madre. Para ello corta ramas de mirto y cornejo, y de ellas sale sangre negruzca, de las que, de inmediato, se escucha la voz de Polidoro desde dentro de la tierra. Como puso de manifiesto Cristóbal (véase 1999: 37), existen equivalentes populares en el folclore universal en los que, quizás, bien pudo Virgilio haberse inspirado. En su trabajo, propone la huella de Dante, Boccaccio, Ariosto y Tasso y, a todas ellas, suma otras más de la literatura española. La de Calderón es una muestra más en la cadena de transmisión folclórica filtrada en el teatro del Barroco. Por otro lado, existen parecidos razonables de la comedia calderoniana con el Canto VI del *Orlando Furioso*, en el que tiene protagonismo la maga Alcina, que vive en el bosque en la cima de un monte, de la que se enamora Ruger.

Calderón intenta sintetizar poesía, música y pintura en el entramado argumental de sus comedias mitológicas, que corresponde con la estética barroca de arte total (véase Chapman, 41; Aparicio, 1099). Quizás, la influencia italiana se dejara notar en la obra a través de fuentes pictóricas como el cuadro conocido de Dosso Dossi *La maga Circe, Melissa o Alcina*, en lo referente a la unión de hombre y árbol, detalle que se aprecia en la ilustración en el margen superior izquierdo. Calderón utiliza este efecto en la comedia *El laurel de Apolo*, donde encontramos otro ejemplo de metamorfosis en árbol. Apolo se vale de Rústico, un pastor, para espiar a Dafne. Para que cumpla mejor su cometido, lo convierte en árbol. La conversión en árbol tenía un presente en la transformación de



Dafne ante la persecución del dios Apolo (véase Castro, 2010: 77-94; 1990: 185-222). Dafne es transformada cuando huye de Apolo tratando de evitar la persecución de la divinidad mitológica. En cambio, Calderón emplea a Circe para escenificar lo contrario, es decir, Lisidas y Flérida son transformados por dar muestra de su amor libremente.<sup>59</sup>

Tras presenciar el prodigio, Antistes se separa del grupo, alcanza al resto de la expedición e informa al griego del encuentro con la maga:

Atiende, escucha:  
entramos en ese monte,  
Ulises, tus compañeros  
a examinar sus entrañas,  
a solicitar su centro,  
cuando a las varias fortunas  
del mar pensamos que el cielo  
nos había hallado,  
nos había dado puerto  
Mas, ¡ay, triste!, que el peligro  
es de mar y tierra dueño,  
(...)  
pues el hombre en tierra y mar  
lleva el peligro en sí mismo. (I, vv. 163-182)

---

<sup>59</sup> La fusión del pastor poeta con el entorno campestre y la alusión a los árboles parlantes era también del gusto de Sannazaro en la *Arcadia*. Al inicio de la Prosa décima los peregrinos se adentran en un bosque sagrado, donde habitan pinos que dialogan y responden a los versos amebios: “Y, si lo que voy a decir merece confianza, un tiempo, cuando el mundo no estaba lleno de vicios, todos los pinos que allí había, hablaban, y con sutiles notas, respondían a las amorosas canciones de los pastores.” (p. 107). Después, Lope, en *La Arcadia*, emplea este elemento vegetal como forma retórica dentro de las numerosas menciones al tópico de los *impossibilia* del comienzo de la novela pastoril: “En tanto que Galafrón cantaba y Leriano respondía, pastores de la Arcadia aunque desiguales en edad conforme en pensamientos e igualmente aborrecidos, Anfriso y Belisarda, escondidos por los verdes sauces, guiaron sus ánades y ovejas a más segura parte, quedando desocupado el venturoso pino, donde a no haber sido amante el transformado Atis, de sus menudas hojas hiciera lenguas, parlando a los pastores las enamoradas razones de los que a su tronco poco antes le hicieron testigo de ellas.” (p. 197).

En los versos de Antistes se observa un cambio de fondo, pues el peligro al que alude Antistes, además de hallarse en tierra y mar, transita en el interior del individuo. Está anticipando Calderón, en voz de Antistes, el desafío interno que supondrá para Ulises el enfrentamiento con la seducción y la fuerza de atracción de Circe. La tentación adquiere nuevos tintes de contradicciones y turbaciones que ponen a prueba las debilidades humanas, una forma de psicomauia que habrá de combatir el héroe. Un héroe más acorde con el periodo Barroco, desde el que se observa la traslación del campo de batalla, en el que no hay cabida para las armas y el ardor guerrero, sino para la íntima contienda entre placer sensual y virtud, todo ello instigado por la maga que habita un espacio encantado. Continúa Antistes informando de los antecedentes, previos al encuentro de Ulises y de Circe:

Por diversos laberintos  
que labró –artífice diestro  
sin estudio y sin cuidado-  
el desaliño del tiempo  
discurrimos ese monte  
hasta que hallándonos dentro,  
vimos un rico palacio  
tan vanamente soberbio  
que, embarazando los aires  
y los montes afligiendo,  
era para aquellos nube  
y peñasco para estos,  
porque se daba la mano  
con uno y otro extremo,  
pero aunque viciosos eran  
la virtud no estaba en medio. (I, vv. 183-198)

La imagen de falsedad se articula mediante el palacio encantado y su estructura laberíntica. Coincide Calderón con la idea de laberinto descrito por Gracián para la ciudad de Madrid, como lugar de corrupción y desengaño. Además, Circe es identificada como metáfora arquitectónica que ensalza la imagen de ostentación, que mantiene, a su vez, afinidades con la descripción de la cualidad de soberbia con la que

Calderón representa a Circe (véase Haverbeck, 1973: 67-93). Antistes asemeja la belleza de Circe a la de Diana, con lo que el dramaturgo rememora el conocido mito de Diana y Actéon, convertido en ciervo tras ser descubierto fisgoneando de manera inoportuna el baño de la diosa. Circe ofrece el licor, a lo que acceden los aqueos. Se produce, entonces, la metamorfosis, que se logra con la magia del vestuario. Tras el relato de los sucesos, Ulises va en busca de sus hombres, instante en que Calderón da voz a Circe para presentarse ante la expedición griega en estos términos:

Prima nací de Medea  
en Tesalia, donde fuimos  
asombro de sus estudios  
y de sus ciencias prodigio,  
porque enseñadas las dos  
de un gran mágico, nos hizo  
docto escándalo del mundo,  
sabio portento del siglo,  
que en fin las mujeres, cuando  
tal vez aplicarse han visto  
a las letras o a las armas,  
los hombres han excedido.  
Y así ellos envidiosos,  
viendo nuestro ánimo invicto,  
viendo agudo nuestro ingenio,  
porque no fuera el dominio  
todo nuestro, nos vedaron  
las espadas y los libros. (I, vv. 643-660)

Es hija del Sol y prima de Medea, nacida en Tesalia, la legendaria región de hechiceras, como en el relato de Apuleyo. Sin embargo, de Tesalia se traslada al paisaje Mediterráneo de Trinacia, la tierra vinculada a Polifemo, quizás por influjo de la obra de tres ingenios, Pérez de Montalbán, Mira de Amescua y del mismo Calderón, *Polifemo y Circe* (1630), en la que se incide de nuevo en la temática dual, historia de Ulises-Circe, Acis-Galatea, con el gigante Polifemo. Circe, para satisfacer su ambición de

conocimiento, decide, obligada por las circunstancias, aislarse en su palacio, en una forma de encierro voluntario:

Aquí, pues, siendo bandida  
emperatriz de sus riscos,  
la vida cobro en tributo  
de todos los peregrinos  
que náufragos en el mar  
a la ley de su destino,  
cerrado puerto de nieve,  
osaron abrir caminos. (I, vv. 731-738)

El detonante de la acción diverge de la temática amorosa, pues Circe decide tomar venganza sobre los hombres a causa de la imposibilidad de lograr satisfacer sus inquietudes intelectuales, cuya motivación, en la Circe de Calderón difiere de las versiones míticas recopiladas hasta el momento:

Y, porque fuese mi imperio  
más raro y más exquisito,  
esas fieras y esos troncos  
todos son vasallos míos,  
que los troncos y las fieras  
viven aquí con instinto,  
pues, árboles racionales,  
son hombres vegetativos. (I, vv. 739-746)

El apetito de venganza nace de la desigualdad de género respecto de las oportunidades en el ámbito de la educación. El tono de queja manifiesta su desencanto social, aunque es consciente de su poder intelectual y sobrenatural se siente marginada. El uso del oxímoron en encabalgamiento destaca este momento: “bandida / emperatriz de sus riscos” (I, vv. 731-732). Es experta en diferentes disciplinas, en el lenguaje de los animales y las plantas, en la nigromancia y la quiromancia, atrae a la vida a los muertos, rasgo, este último, deudor lejano de la maga Ericto de Lucano. La preocupación por la educación para la mujer es, para Calderón, un rasgo caracterizador del mito, que es, a su

vez, trasfondo social de la comedia. Medea y Circe han recibido una formación letrada transmitida por un maestro; su sabiduría es, pues, producto del estudio escolástico. En este sentido los versos de Circe reivindican el potencial de la mujer y la igualdad de oportunidades en el campo de las ciencias o el manejo de las armas.

La intervención de Circe cuestiona el asunto de la conciliación de la literatura y la guerra, las armas y las letras, un asunto de actualidad en la sociedad coetánea a Calderón, en la que el dramaturgo pretende hacer partícipe al personaje de Circe.<sup>60</sup> Ante el peligro de perder la posición jerárquica, las mujeres se hallan desprovistas de las circunstancias favorables para el desarrollo de sus facultades. La comedia mitológica da espectáculo, pero además toca temas sociales probablemente conocidos por la audiencia de la sociedad barroca, que llegan a la sensibilidad artística de Calderón. El tono de comicidad no exime del tratamiento y de la seriedad del tema que trata, desde el que el dramaturgo perfila la imagen de una mujer docta y dispuesta a ejercer su libertad de albedrío y su valía intelectual. Una reivindicación, hasta cierto punto novedosa en la literatura hispana, a juicio de Hernández (véase 2006: 140), pues es el “feminismo” sugerido de la Circe calderoniana el que recuerda a otra heroína griega, la Lisístrata aristofánica, en especial, en las arengas y en su pretensión de plantar cara en combate a los hombres. En este sentido el pensamiento de Circe resulta innovador, y obedece a una fenomenología propia del tratamiento del mito por parte del dramaturgo al aplicar a ciertas figuras un mayor grado de penetración psicológica, proporcionando un carácter más definido y complejo, y mostrando, a su vez, una especial atención a la formación de la mujer.

El rasgo de independencia de la mujer frente a los hombres contrasta con la preocupación mostrada por el tema de la honra. Uno de los códigos dominantes en la sociedad áurea, y que sin duda se refleja en los personajes de las comedias mitológicas, es el de la honra, un tema frecuente en las letras hispanas, según explica Américo Castro (véase pp. 357-386). Calderón moldea y adapta el mito a la conducta social mayoritaria del Barroco, pues son las mujeres las que han de comportarse dentro del marco óptimo de cumplimiento de valores, como eran la castidad y la pureza. La temática amorosa, en cambio, se abre al enredo (véase Haverbeck, 2006: 512-514) cuando Circe acude a

---

<sup>60</sup> Véase el estudio *Armas y letras en el Siglo de Oro español* (1998), que profundiza en este tema.

Flerida para que enamore a Ulises en su lugar, mediante un juego de identidades, y conservar así su honor intacto:

Enamorada en efeto  
llego, y pues tú a saber llegas  
qué es amor, de ti pretendo  
ayudar una cautela,  
y es que para poder yo  
hablar con él sin que él sepa  
que soy yo la que le habla,  
tú con ruegos y finezas  
le has de enamorar de día,  
y, diciéndole que venga,  
de noche a hablarte, estaré  
yo con tu nombre encubierta,  
donde mi altivez, mi honor,  
mi vanidad, mi soberbia,  
mi respeto, mi decoro  
no se rindan, y... (II, vv.1094-1109)

Las siguientes jornadas añaden elementos más convenientes a la creación de espectáculo. Calderón favorece la puesta en escena enriqueciendo la espectacularidad de los efectos especiales, la animación mecánica y el aparato de tramoyas, con la tecnología suficiente como para permitir toda clase de movimientos en vertical y en horizontal (véase Aparicio, 2003: 1116). Los espacios escénicos utilizados por Calderón son múltiples, rompiendo la unidad de lugar, y aumentando el nivel de significado simbólico. La gruta o la cueva articulan los espacios dramáticos vinculados al prodigio, al asombro y a la magia, en este caso la de Circe. En la Jornada I, la representación se desarrolla en el exterior de la playa y en la cueva. En la Jornada II, atendiendo a la primera acotación, Circe sale de un suntuoso palacio junto a sus damas. De ahí, la acción transcurre en el palacio de Circe, y dentro del palacio, en el jardín (véase II, vv. 1244-1461).

El jardín resulta ser el espacio apropiado para escenificar al ambiente ameno, amoroso y lúdico en el que se desenvuelve la trama, pues ofrece la síntesis de la naturaleza dominada por el hombre y por el arte, ideal para el diálogo neoplatónico acerca del amor (véase Egido, 1989: 22). Un lugar propicio para cantos amorosos y para el halago de los sentidos. Es en este paraje ideal donde reina la eterna primavera (véase II, vv. 1244-49), la sombra de los árboles (véase II, vv. 1282-1287) y la fuente (véase II, vv. 2021), elementos pertenecientes al tópico de la amenidad (véase Curtius, 280-286), donde la maga tratará de seducir al griego mediante un ingenioso juego dialógico erótico. El amor entre ellos es metáfora del fuego de la destrucción de Troya reducida a cenizas (véase II, vv. 1054-1056). En Calderón la concepción amorosa se funde con el *dolce stil nuovo* y con el petrarquismo, lo que explica la presencia del fuego como símbolo del amor y las cenizas con el desencuentro amoroso (véase Haverbeck, 2006: 511). El empleo del jardín como recurso escénico es ejemplo de contaminación de la tradición clásica en dramas mitológicos, en el que se combina la temática bucólica de fuente virgiliana y teocritea. El lugar de representación, el jardín del Buen Retiro, facilitaba la acomodación de este tratamiento. La pieza utiliza elementos presentes en la corriente pastoril heredada de Virgilio (véase Cristóbal, 2002: 127; 1980: 148-149).

A juicio de Egido (véase 1982: 24-25), Calderón no solo es continuador de la corriente literaria que la tradición le ofrecía, sino que al adaptar el mismo tema al auto y a la comedia contribuía a una moda extendida en Europa. Cita el trabajo de Rousset, *Circe y el pavo real* (1972), en el que se comentan los entresijos de la corte francesa que se deleitaba en 1581 con el *Ballet comique de la Royne*, con juegos escénicos similares a los que pone en funcionamiento Calderón, en el que la escena se convierte en un jardín encantado que sirve de lugar para el amor y para los hechizos de Circe. La puesta en escena de esta comedia francesa favoreció otras representaciones similares en las que se sostienen argumentos teatrales con cambios escénicos: “es el mundo de las formas en movimiento que está regido por Circe, diosa de las metamorfosis” (Ibídem: 25). La maga se convierte, entonces, en pretexto para hacer del escenario un espacio ideal cambiante. Todas estas dramatizaciones iban acompañadas, a su vez, de festivales acuáticos o naumaquias.

En la pieza de Calderón, permanece vigente el código del amor cortés poetizado por los trovadores medievales. La dama pone a prueba a sus pretendientes como muestra del

alcance de su amor. Circe plantea una disputa (véase II, vv.1457-1458) en la que participan Ulises y Arsidas. Los personajes tratan de ajustarse a las normas convencionales de conducta amorosa que rigen el código cortesano de idealización de la mujer, creando una relación de vasallaje del amante en relación a la amada. Este tratamiento es utilizado por Calderón para otras comedias, como *El laurel de Apolo* o *Las flores de don Juan* (véase Haverbeck, 2006: 511). Estas pruebas se desarrollan en torno a un debate, la *disputatio* dialéctica en verso propia de la literatura medieval de origen provenzal. Se trata de un juego de ingenio acerca del fingimiento y disimulo en que se plantean cuestiones de amor. Estas querellas habitualmente surgían en fiestas cortesanas de tema mitológico (véase Ulla, 2013: 28, 81n).

A continuación, se escenifica una batalla en el aire encabezada por las fuerzas de Circe, con la que Calderón parodia la temática caballeresca por medio de la tramoya. El amor y la guerra, dos elementos de raíces épicas, dominan el espacio aéreo escénico cortesano cuando comienza la batalla entre Arsidas, el príncipe de Trinacria, con sus bestias, contra Ulises y sus compañeros griegos. Calderón despliega todas las posibilidades que el mito le ofrece. Para ello amplifica el número de animales en escena, fuente de colorido y variedad cromática. Se hace uso de los elementos meteorológicos de la naturaleza aprovechando el potencial de la magia de Circe, nublando los cielos en forma de tormenta. Saca partido al elemento marino, añadiendo un buen número de peces rodeando el islote. Todo ello influye en la mayor espectacularidad y boato propio de la corte. El mito era un personaje perfecto para el espectáculo, porque facilitaba el aparato escenográfico. Constituía un instrumento idóneo y una extensión del dramaturgo en la escena. El mito tenía la función de distraer, y formaba un conjunto estupendo para el deleite de la audiencia.

Ante el peligro inminente para los sentidos de la belleza de Circe, Calderón propone la huida de la isla hacia el mar: "...huyamos de aquí; que hoy / es huir acción ilustre, / pues los encantos de amor / los vence aquel que los huye." (I, vv. 3088-3091), versos que recuerdan, indudablemente a la oda de fray Luis. La lucha entre razón y voluntad, entre los deseos y los apetitos es una constante en el ser humano del Barroco y, una vez más, la pareja Ulises y Circe encarnan este conflicto, planteado siglos atrás desde el pensamiento estoico. El peligro trasciende a la comedia mitológica como vehículo de difusión de enseñanza y comportamiento. El espíritu de la Contrarreforma y la



preocupación moral inciden sobre la elaboración literaria de este periodo (véase Haverbeck, 2006: 535). Más adelante, el dramaturgo da continuidad a esta misma idea con el argumento del auto sacramental *Los encantos de la culpa*, con una intención claramente religiosa.

Como en muchas otras comedias de Calderón, la figura del gracioso tiene un papel relevante, y recoge la herencia de graciosos como Bato o Tirsis, de Lope, que también hacían mofa de Circe, nombrada como una simple alusión. Una de las salidas a la risa y al divertimento de la fiesta cortesana eran las celebraciones carnalescas. La comicidad y el hedonismo entraban a formar parte de numerosas representaciones de este periodo a través de la participación del gracioso. El gusto por la máscara y el disfraz propios de la celebración pagana conectan con el modo en el que Circe interviene en la metamorfosis en mono de Clarín. Lo transforma en animal y, además, permite que mantenga la voz, aunque no puede comunicarse con el resto de personajes salvo con los gestos (véase II, vv. 1880-81). Tal y como Circe había anticipado, Clarín vuelve al estado inicial con ayuda del atrezo. El reflejo de su propia imagen en el espejo cambiada a la de un mono y la vergüenza de su propia visión provoca la caída del disfraz. Clarín se burla de Circe mediante el juego de palabras en esdrújulos. La comicidad de Clarín posibilita la desmitificación, si bien se encarga de demonizar al personaje. De esta forma cualquier conexión con la magia y con el diablo queda neutralizada con la mofa de Circe: “nigromanta, encantadora, / energúmena, hechicera / súcuba, íncuba y en fin /es, por acabar el tema, / con los demonios demonia / como con los duendes duenda.” (II, vv. 1184-89). La desmitificación a través del humor era un recurso típico del Barroco, iniciado en España en el siglo XVI, con Hurtado de Mendoza o Juan de la Cueva, y que tiene sus orígenes en tiempos anteriores, incluso en la propia antigüedad (véase Keeble, p. 86). Los efectos de la magia de Circe ofrecen la posibilidad de crear una escena cómica dentro de la escena principal, que podría calificarse de metateatral. El gigante Brutamonte, previo encargo de la maga, entrega una caja encantada a Clarín, de la que salen una dueña y un enano. Solo Clarín puede ver a la dueña y al enano, pero para Lebrél son joyas: “O yo estoy borracho o yo / sueño cosas diferentes, / o he perdido mi juicio, / o tengo un gran accidente, / o de Circe he hablado mal / ¡Que joyas hallar pudiese / donde yo dueñas y enanos!” (II, vv. 1787-93). Así se venga Circe de Lebrél, por haberse burlado de ella.

Aquiles, que surge durante el sueño de Ulises, desde el infierno, en forma de *deus ex machina*, conduce a la *anagnórisis* o reconocimiento del héroe (véase Pascual, 2012: 89-103). El honor por las armas del héroe fallecido hace reaccionar a Ulises. Hasta el momento, la tentación de Circe había superado la resistencia del griego. Sin embargo, tras el encuentro con la imagen del guerreo, vuelve la coherencia mítica y los valores personificados por el héroe. El sentido moral equivale al triunfo de la virtud sobre los vicios y la huida devuelve el equilibrio y la armonía.

El dramaturgo acostumbraba a reescribir o reelaborar sus textos de diferentes formas, que demuestra la reutilización de algunos versos y partes de escenas tomadas de otras comedias (véase Hernández, 2000: 145-147). En el presente trabajo presentamos más similitudes relativas al final de las dos piezas, que, muy probablemente, esté inspirado en el episodio de Dido y de Eneas (véase Ulla, 2008: 485-496; Aparicio, 2003: 1101 ss). Esto ocurre en el final de la comedia, que es coincidente con el final del auto sacramental *Los encantos de la Culpa*, pues ambos presentan semejanzas con la huida de Eneas de Dido (véase Cristóbal, 2002: 41-76; Ruiz de Elvira, 1990; Lida de Malkiel, 1974). En el Acto III, Circe contempla con lágrimas la partida inesperada del griego:

-En la comedia, Circe expresa así sus quejas: “Escucha. Mas, ¡ay triste!, / no llore quien te pierde ni suspire, / si te dan, para hacer el mejor camino, / agua mis ojos, viento mis suspiros.” (III, vv. 3158-3161).

-En el auto sacramental, Circe no pierde de vista la huida de Ulises y suspira con lamentos: “Qué importa (¡ay de mí!) qué importa, / que así de mi poder salgas, / si mis encantos sabrán / seguirte por donde vayas; / yo sabré alterar las ondas.” (vv. 1276-1280).

En *El mayor encanto*, Circe pide su propia muerte a Arsidas, apelando al acero de su espada, lo que recuerda el final, a su vez, de Dido virgiliana, que utiliza el arma para asestarse el golpe final sobre sí misma antes de lanzarse a la pira de fuego. “Ya estás, Arsidas, vengado. / Pero mal dije, mal dije, / que nunca se venga un noble / en mirar un infelice. / Si lo eres, ese acero / en mi roja sangre tiñe, / que no es venganza, piedad / sí, darle la muerte a un triste” (III, vv. 3170-3177). Pero antes decide vengarse de Ulises:

-En la comedia: “Alterados estos mares, / a ser pedazos aspiren / de los cielos, que, si lleva, / porque de encantos se libre, / el ramillete de Juno / que trujo del cierlo Iris, / no de tormentas del mar / le libran sus matices. / ¡Llamas las ondas arrojen!” (III, vv. 3198-3206).

-En el auto sacramental la venganza sobre Ulises también está presente: “Ondas, que tanto bajel / sufrís sobre las espaldas, / en vuestros senos de nieve / le dad sepulcro de plata.” (vv. 1294-1297); “Vientos, que sopláis del norte / no le saquéis de Trinacria, / y chocad, cascado el pino, / en aquellas peñas altas.” (vv. 1302-1305). “Haced, vicios, que el velamen / todo pedazos se haga, / y vuelto el barco, sea tumba / con pirámides y jarcias.” (vv. 1312-1315).

En este instante irrumpe Galatea, aparece en escena para calmar el mar de fuego provocado por Circe. Maneja un carro triunfal, del que tiran dos Sirenas acompañados de numerosos tritones. Calderón enlaza su pieza teatral con la de tres ingenios, recordando el instante cuando Ulises la salvó de las brutalidades de Polifemo. El uso de carros procesionales en la época de Felipe IV era algo habitual. El festejo se repite en la entrada de la reina Mariana de Austria en 1649. Calderón recoge una costumbre popularizada en España proveniente de la tradición de los *trionfi*, difundida por los *Triunfos* de Petrarca, y lo traslada al escenario (véase Egido, 1982: 20-21 y 21n).

Finalmente, Circe decide tomar venganza, pero esta vez sobre sí misma, lo que tiene su correspondencia en el auto sacramental a través de la Penitencia:

<i>El mayor encanto, amor</i>	<i>Los encantos de la Culpa</i>
(...) Estos palacios, que mágico el arte finge, desvanecidos en polvo sola una voz los derribe. Su hermosa fábrica caiga deshecha, rota y humilde, y sean páramo de nieve	Confúndanse los palacios, y volviéndose montañas obscuras, no viva en ellas sino yo, porque me saca a quien encantado tuve la Penitencia sagrada, en virtud de aquel divino

sus montes y sus jardines. Un Mongibeldo suceda en su lugar que vomite fuego, que a la luna abraze entre humo que al sol eclipse. (III, vv. 3264-3275)	manjar que da por vianda. (vv. 1346-1353)
---	--

En la comedia, el hechizo de Circe hunde su propio palacio cuando Ulises la abandona, y es indicado, por ejemplo, en la acotación: “Húndese el palacio o como mejor pareciere” (p. 305). Esta espectacular aportación a la escena fue obra de Calderón, lo que muestra que el dramaturgo, a pesar de las reticencias mencionadas, estaba muy interesado en la escenografía (véase Ulla, 2013: 15). Circe manifiesta su magia ordenando mecanismos escénicos que quizás el tramoyista tuviera que activar: “Húndase este suelo todo / y ponga paz la distancia” (III, vv. 2223-2224). Las siguientes acotaciones de la comedia son muestra de espectacularidad: “De debajo del tablado sale una mesa muy compuesta y con luces, y siéntanse Ulises y Circe y Arsidas, y las demás en el suelo” (II, p. 244); de sonido e iluminación: “Truenos y granizos, y escurécese el tablado y riñen a oscuras” (II, p. 252), y de efectos especiales: “Sale fuego del agua” (III, p. 302), momento en que Ulises huye de la isla y Circe prende fuego al mar para impedirlo.

Calderón emplea el modelo virgiliano del final de Dido para resolver el final de la comedia y del auto, con variaciones. En la comedia, en lugar de emplear la pira de fuego donde desaparece Dido, se hunde el palacio sobre Circe, del que surge un volcán echando fuego. El final espectacular es un añadido de Calderón. La presencia del fuego obedece al momento de la representación en la comedia, la noche de San Juan (véase Ulla, 2011: 15). La representación sacramental mantiene el hundimiento del palacio, pero transformado previamente en montañas oscuras. Existen otras analogías entre la comedia y el auto que son indicio de reescritura. En la comedia, la siguiente acotación informa de la entrada en escena de Circe junto a sus sirvientas, cuando la música acompaña a la acción: “*Salen Circe, Astrea, Libia, Casimira, Tisbe, Clori y todas las músicas y músicos; trae Astrea un vaso y salva y Libia una toalla y cantan*” (I, p. 375).

El auto mantiene similitudes: “*Salen la Lascivia, y la Culpa detrás de todos, traen una salvilla y un vaso de plata, y otra una toalla al hombro*” (p. 196).

La maga Circe se convierte en pretexto para hacer del escenario un universo cambiante. Calderón, con la ayuda de Cosme Lotti, incorporará a la escena española el mito de Circe con todo el boato de la fiesta cortesana en *El mayor encanto, amor*. El agua del estanque del Buen Retiro era el centro de las mutaciones, y los salones de palacio reflejaban la grandiosidad y alarde fruto del empleo de la maquinaria. En cambio, el auto sacramental *Los encantos de la culpa* reduce la alegoría a otra finalidad dentro de un marco ideológico bien distinto. Sin embargo, conserva el artificio escénico que permite mantener el interés que el mito de Circe había suscitado en los espacios de representación europeos.

#### **6.3.4.2. *El golfo de las Sirenas***

Calderón de la Barca, considerado uno de los primeros autores de zarzuelas, establece una relación entre Circe y el género español con motivo de la inauguración del Palacio del Buen Retiro en 1634. En esta fecha el dramaturgo escribe una comedia con música basada en el conocido episodio de Ulises y Circe. La unión de pieza teatral con música en España había sido iniciada por Lope de Vega en *La selva sin amor*, pero fue Calderón el iniciador del género, que él mismo define en la loa al *Laurel de Apolo*: “No es comedia, sino sólo / una fábula pequeña / en que, a imitación de Italia, / se canta y se representa”. Es una variante más del episodio acontecido entre Ulises y las Sirenas, en el que Calderón se aleja del relato mítico. Situación que encaja en los parámetros de la zarzuela o comedia operística presentada en 1657, en el madrileño Real Sitio de la Zarzuela ante el rey Felipe IV. El espectáculo teatral combinaba música, danza y poesía (véase Chapman, 1954: 36; Sage, 1956: 275-300).

Según Caballero (véase pp. 692-693 y 698), la década de 1651 a 1660 en la trayectoria de Calderón puede considerarse una etapa de experimentación y de propuesta de nuevas soluciones a la integración de la música y del teatro de corte. La trama argumental no se desarrollaba en torno a un argumento histórico o a una ficción verosímil. Calderón se liberaba de la presión de elaborar comedias que fueran espejo de la vida y reflejo de la realidad que imponía la Comedia Nueva. De estas variables, surgió, por ejemplo, la

pieza *El golfo de las sirenas*. La propuesta de Calderón resultó innovadora porque concibió la obra para un solo acto en el que la loa, la fábula y la mojiganga se integraban en un mismo discurso y, además, redujo su extensión. El carácter festivo y cortesano para el que fue creada aproximaba la fábula al tipo milesio, hacia el aspecto lúdico, más ligero y deleitable.

Calderón se sirve de la alusión a Circe para sincretizar los peligros sensoriales transmitidos mediante la voz y la vista: “Bien / me aconsejas, no se diga / de Ulises, que envilecer / una voz, o vna hermosura, y voz / vencer supo; vamos, pues, / salgamos presto de aquí;” (vv. 1233-1238). Ulises con la ayuda de sus hombres se cubre los ojos y los oídos, tal y como aconsejaba Fray Luis en la oda a las Sirenas, inspirado a su vez en el episodio homérico. Asimismo, se observa la relación intertextual con la comedia *El mayor encanto amor* y el momento escénico en que Ulises huye de Circe:

¿Qué te quejas  
de Venus, si en Circe tienes  
otra enemiga más cerca?  
¿Si en ella, Ulises, burlados  
dexas ingenio, y belleza,  
qué mucho que contra ti  
el conjuro de sus ciencias,  
altere montes, y mares,  
y te trayga donde tenga  
nuevos peligros tu vida? (vv. 670-679)

De acuerdo con Aparicio (véase 2003: 1121), Calderón incorporó el *stile recitativo*, que consiste en recitar cantando a la manera italiana, empleada para la declamación emotiva, que aúna el acompañamiento musical y el desarrollo cantado de los textos, lo que da lugar a espectáculos de naturaleza musical como el caso de *El golfo de las Sirenas*, que constituye el primer ejemplo de zarzuela del teatro calderoniano (véase García Guijarro, 2013). Posteriormente se desarrolla la ópera propiamente dicha en piezas como *Celos aun del aire matan*, *La púrpura de la rosa* o *El hijo del Sol*, *Faetón*. Para el diálogo entre dioses o seres divinos emplea el estilo recitativo; para que los dioses se dirijan a los mortales hace uso de la canción o aria declamatoria, denominada *tonada*, que

discurre asociada a escenas de persuasión, encanto o hechizo mágico, o seducción de algún personaje.

### **5.3.5. Autores seguidores de Calderón: Agustín de Salazar y Torres, Francisco Antonio de Bances Candamo y Ana Caro de Mallén**

La mayor parte de los autores que escribieron en la segunda mitad del siglo XVII se ajustan al perfil de dramaturgo vinculado a la corte real (véase Urzáiz, pp. 1207-1242). Una de las consecuencias de este nuevo perfil y el hecho de orientar sus obras a la audiencia palaciega es la proliferación de las comedias mitológicas. Se representan en Palacio con despliegues fastuosos en la escenografía, pues la corte no escatimaba gastos para satisfacer el gusto por el teatro de gran aparato escénico. Las versiones y reelaboraciones son casi un desafío, tras el agotamiento de la materia teatral en el Barroco (Ibídem: 1207).

Como discípulos de Calderón, en lo que al cultivo del tema mitológico se refiere, se pueden citar algunos nombres de autores coincidiendo con el reinado de Carlos II (1665-1700). Por ejemplo, Juan Vélez de Guevara, con *Los celos hacen estrellas*, de tema ovidiano de Júpiter e Isis; Juan Bautista Diamante, con *Alfeo y Aretusa*, que trata del mito y del tema de Ovidio de Júpiter y Calixto; Agustín de Salazar y Torres, con *El amor más desgraciado*, sobre Céfalos y Procris, y *También se ama en el abismo*; Melchor Fernández de León, con *Ycaro y Dédalo*; Francisco Antonio Bances Candamo, autor de las comedias *Fieras de celos y amor* y *Duelos de Ingenio y Fortuna*, y Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, con la comedia *Júpiter y Yoo, los cielos premian desdenes*. Sus temas remiten, por lo general, a las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque cuentan con los manuales mitográficos mediadores, como los de Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. Mantienen rasgos comunes y tratan de buscar temas no explotados por Calderón. Manejan con gran libertad los mitos, con invenciones y adiciones, dentro del marco de la temática del amor y los enredos de las parejas, el libre albedrío y el “vencerse a sí mismos”; la duplicidad de grupos de personajes, divinidades y héroes, damas y galanes, criados y graciosos, sigue manteniendo el tono burlesco y lúcido de la representación (véase Sabik, pp. 775-789). De estos autores, Salazar y Bances Candamo se ocupan de la materia de Circe en algunas de sus piezas. A ellos se suma Ana Caro

Mallén, dramaturga que se refiere al mito, pero tratando un tema histórico. De estos dramaturgos y de sus versiones del mito nos ocupamos a continuación.

La pieza del dramaturgo Salazar (1642-1675) (véase Urzáiz, pp. 1220-1222) *También se ama en el abismo* (1681) es una manifestación más del gusto por la recreación de los mitos en el teatro. La comedia gira sobre el tema del amor y de los celos, para lo que recrea tres episodios amorosos con tres personajes mitológicos femeninos: Proserpina, Escila y Circe, las dos primeras desdeñosas y Circe, que se enamora de Glauco. El elenco lo completa el dios del Abismo Plutón, que se siente atraído por Proserpina. Escila es una ninfa que defiende la castidad y la pureza; vive en el bosque, es cazadora y emplea el arco, tres elementos que recuerdan a las servidoras de Diana. Glauco se encuentra con Escila en el interior del bosque e inmediatamente queda prendado de su hermosura. El rechazo de Escila provoca la desesperanza en Glauco. A esta pareja de amantes, que inician el enredo amoroso se une Arión, un artista que, enamorado de la imagen de una pintura donde aparece Escila, decide ir en su busca a Sicilia. La recreación del mito de Circe se inspira en la *Metamorfosis* ovidiana (XIV 1-74). La innovación más peculiar en la de Salazar es la catábasis de Circe, que viaja al infierno, donde mora Plutón. Desesperada de celos y por el desengaño amoroso producido por el rechazo de Glauco, que está enamorado de la ninfa Escila, Circe solicita la ayuda a Plutón para que destruya la isla donde vive Escila.

La obra de Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704),<sup>61</sup> *Fieras de celos, y amor* (1690), es una zarzuela representada ante la reina doña Mariana de Austria y doña Mariana de Neoburgo, en dos actos. Al igual que Salazar, Bances Candamo acude a la fábula ovidiana como fuente de inspiración. El tema del amor y la obsesión de los celos son los asuntos principales de la zarzuela, donde lo mitológico se mezcla con lo mágico y lo alegórico, acompañado todo ello con el ingrediente musical. Presenta a dos parejas de enamorados Glauco y Escila, Acis y Galatea, que ven amenazada su relación por la pasión-obsesión de los celos de Circe y por el cíclope Polifemo. De esta curiosa forma reacciona Circe ante el amor por Glauco, ocurrido en el Acto I:

(...) y viendo

---

<sup>61</sup> Para una extensa bibliografía de este autor, véase la recopilación de trabajos recogidos por el grupo GRISO en *Bibliografía primaria general del teatro de Bances Candamo* (2010).



sus señales en tu rostro,  
titubea torpe el labio,  
el pecho palpita ansioso,  
late intercadente el pulso,  
lánguido agoniza todo  
quanto es vital; y así, huyendo  
con iras, rabias, y enojos,  
vere si en mi entendimiento  
de mi destino me escondo. (p. 153)

Bances Candamo se recrea en detallar la reacción fisiológica y mental producto de la enajenación amorosa de Circe. El dramaturgo aprovecha las posibilidades del escenario para hacer volar a Circe sobre un dragón, antes de intentar atrapar a Glauco en el jardín “florida prisión”, el espacio idealizado donde trata de seducir al joven. Apolo se presenta ante Circe como su padre, y para bendecir, en el hipotético caso de que así ocurriera, la boda con Glauco. Tras el rechazo, Circe acude a la cueva de los Zelos, que ocurre en Acto II. Para la caracterización de la pasión, el autor recurre al apoyo de la escenografía con la que incorpora la “Gruta de los Zelos”, que es a la que acude Circe. Se trata de una cueva de grandes dimensiones donde se halla el personaje alegórico de los Celos, junto con otras personificaciones de los componentes de los celos: la Duda, la Sospecha, la Imaginación, la Ira, el Temor y la Desconfianza, lo que muestra el interés por la indagación psicológica por parte del dramaturgo (véase Sabik, 1989: 134-135). Finalmente, como efecto escénico Circe convierte en escollo a Escila. El personaje de Circe, de inspiración ovidiana, funciona de detonante con el que se representa una alegoría sobre el amor no correspondido llevado al extremo. Por encima de una mera alusión existe un mayor desarrollo del mito, de inspiración latina, de lo que obtiene partido el genio del dramaturgo.

La siguiente autora que trata el mito es Ana Caro y su comedia *El Conde de Partinuplés* (1653). Ana Caro forma parte del elenco de dramaturgas del teatro escrito por mujeres en el Siglo de Oro. El estudio de Doménech (véase pp. 1243-1259) amplía la nómina de mujeres dramaturgas que jalonan el espacio escénico a lo largo del siglo XVII. La pieza desarrolla una comedia caballeresca en recreación de las leyendas artúricas y carolingias, a lo que añade su conocimiento de la mitología. El personaje central es

Rosaura, emperatriz de Constantinopla, que protagoniza una comedia de enredo en la que se ve obligada a escoger a uno de sus pretendientes de entre los apuestos príncipes de la región, el conde Partinuplés, al que mantiene encerrado en un castillo encantado. Para elegir la opción más apropiada, decide solicitar la ayuda de su prima Aldora, que es experta en magia. El juego entre realidad e imagen, entre el engaño y la sinceridad de los jóvenes es un motivo repetido en la obra. Ana Caro trabaja con la magia de Aldora para crear una estrategia de imágenes fingidas con las que pretende descubrir la verdadera personalidad de los aspirantes. Rosaura se encapricha de Partinuplés, que está prometido con Lisbella. Los celos aumentan los deseos de Rosaura, para lo cual Aldora crea un retrato de Rosaura que hará llegar ante la vista del conde. A continuación, se produce una escena de caza en la que Ana Caro nos presenta a Rosaura disfrazada de fiera vestida de pieles, según las acotaciones del primer acto. El conde la persigue creyendo que es un animal, pero tras un juego de tramoyas, se asombra al descubrir la belleza de Rosaura en un retrato. La escena de caza, la fantasía creada como cebo del conde y el triángulo amoroso se remontan al episodio de Circe, Pico y Canente, de la *Metamorfosis*, del que hemos tratado anteriormente, probablemente, de la traducción más popular de Bustamante. El conde y su criado Gaulín se asombran del prodigio y quedan como hechizados. La comicidad ocupa un lugar en la comedia en voz de Gaulín; la cobardía y los juegos de palabras introducen la parodia y la desmitificación de Circe:

Yo cobarde,  
pues mira que truenecitos,  
hoy damos con todo el traste.  
¿Si es Tesalia o la engañosa  
de Circe?, estancia agradable.  
Salgamos presto Señor  
de ella, que se cubre el aire  
de nubes y exhalaciones. (I, vv. 712-719)

Para nombrar a Circe, Ana Caro se ambienta en Tesalia, la región mítica señalada en *El asno de oro* como lugar de encuentro de brujas. En el Acto II, Gaulín y el conde se aproximan al castillo de Rosaura, donde se les ofrece un banquete en el que ocurren hechos inexplicables, lo que es pretexto, de nuevo, para el humor de Gaulín:

Con eso me desbautizo,  
me enfurezco, me remato,  
¿no ves que fue rudo hechizo?  
Pues luego ver una fiera y transformarse en mujer,  
(aunque no hay mucho que hacer)  
¿Quién sino el diablo lo hiciera? (II, vv. 787-793)

En voz de Gaulín, Aldora despliega una serie de cualidades brujeriles, algunas de las cuales la identifican con Circe: crea fantasías, es capaz de realizar metamorfosis y, además, lo ejecuta en beneficio del amor. Como otros graciosos del teatro áureo, Gaulín argumenta sus discursos con un lenguaje cultista y con referencias a mitos con el objeto de parodiarlos (véase Luna, 1993: 23-24). La magia es motivo de burla y de artificio jocoso, elaborada en escena con mecanismos de tramoya. El efecto sobrenatural, muy del gusto de los dramaturgos del Barroco, se neutraliza y se adapta a la ideología moral católica predominante del Barroco (véase Lara, 2010: 210). Por otro lado, el papel de motor de la acción se atribuye a las mujeres frente al de los hombres, la maga Aldora-Circe ayuda a la princesa Rosaura, que encierra al conde. Los personajes masculinos se ofrecen como objeto de deseo, en claro ejemplo de la inversión de roles entre hombres y mujeres (véase Doménech, p. 1250).

Los dos primeros autores mencionados, Salazar y Bances Candamo, utilizan el recurso de la mitología como argumento para las comedias de enredo. Circe forma parte del elenco de actores y su papel tiene cierto desarrollo en las representaciones, teniendo las fábulas ovidianas como intertexto, a diferencia de muchas de las comedias del Barroco en las que su alusión era un recurso de erudición y de ornamento. Además, su recreación recibe variaciones escénicas propias del espíritu barroco con el propósito de difundir la comedia con eficacia en la espectacularidad para deleite de la corte. La pieza de Ana Caro se sirve del personaje del gracioso y la burla para desmitificar el mito, que llega a ser demonizado por vía del humor. A continuación, analizaremos piezas teatrales de contenido ideológico cristiano en las que Circe es figura alegórica estrechamente vinculada al diablo en el marco del género sacramental.

### 6.3.6. Autos sacramentales

El auto sacramental (Arellano, 2015; Arellano y Duarte, 2003; Cilveti y Arellano, 1994; Wardopper, 1967; González Pedroso, 1952) fue un género específico y brillante en el Barroco que trata una obra alegórica en un acto, en el que el núcleo es el sacramento de la Eucaristía sobre el que gira el desarrollo del auto. Transforma en acción conceptos abstractos por medio de personificaciones que encarnan vicios, virtudes o potencias del alma. Las representaciones se festejaban en las plazas públicas sobre unos escenarios móviles llamados “carros”. La puesta en escena era más espectacular con vestuario de lujo y despliegue de medios técnicos para asombrar al público asistente. Según señala Javier Huerta (véase 2003: 310), los antecedentes del auto se hallan en la Edad Media y el Renacimiento, aunque no llegó a su mayor esplendor hasta mediados del XVII. A pesar de algún uso de carácter profano en sus inicios, el término va presentando cada vez más una derivación religiosa. Si Juan del Enzina la emplea, a primeros del siglo XVI, para bautizar una obra de carácter profano, considerada ya un entremés como es el *Auto del Repelón*, Lucas Fernández, en cambio, la emplea para su obra más religiosa, el *Auto de la Pasión*, y después es Gil Vicente quien designa con ella las obras *de devoçam*, farsas y, excepcionalmente, a tragicomedias. Consolida el aspecto alegórico el *Auto da Barca do Inferno* y el *Auto de Barca do Purgatorio*. Estas obras abren el camino para que el auto sacramental se desarrolle en el Barroco. Otras obras que configuran el género sacramental hasta su eclosión en el siglo XVII, como señala Reyes (Ibídem: 389), son la *Farsa Sacramental* de Fernán López de Yanguas, la *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521, o las escritas para la festividad del Corpus por Diego Sánchez de Badajoz. En la segunda mitad del siglo XVI el término se aplica a las piezas de carácter bíblico, alegórico, mariológico, hagiográfico, histórico y legendario que componen el célebre *Códice de autos viejos*, donde se advierte con mayor claridad el proceso de formación del auto como género literario. El auto sacramental somete el mito, en mayor o menor medida, a una exégesis alegórica y lo convierte en símbolo de la cosmovisión y de los dogmas de la fe católica. El espíritu de la Contrarreforma impulsaba a renovar la vigencia del código alegórico y la sistemática representación plástica de los conceptos abstractos, que se había prodigado desde las letras medievales y en los manuales mitográficos de Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, volviendo al tipo de interpretación de Boccaccio y la *Genealogía de los dioses*.

### 5.3.6.1. *El hombre encantado* de José de Valdivieso

Casi la totalidad de la obra de José de Valdivieso (1560-1618) tiene carácter religioso y cristiano. Autores contemporáneos a Valdivieso alabaron de forma unánime la originalidad de sus obras sacramentales, comedias divinas y de santos, como Pérez de Montalbán o Salas Barbadillo. Tuvo una gran amistad con Lope de Vega, bautizó a Marcela, la hija de Lope y Micaela de Luján. El mundo sacramental del que se ocupó Valdivieso no giraba en torno a las abstracciones de índole dogmática, como en el caso de Calderón, sino a la naturaleza humana caída en el pecado que necesita la gracia constante de Dios. Si Calderón se preocupaba por la redención, Valdivieso fijaba su atención en el arrepentimiento del pecador (véase Arias y Piluso, 1975: 12). El auto *El hombre encantado* presenta la historia de la salvación humana a través de las acciones de un individuo. El Deleyte forma una triada diabólica junto con el Mundo y Luzbel, que con la ayuda de la Ignorancia pretenden hacerse con la voluntad del Hombre enfrentándose al Evangelio, a San Juan y a Cristo. Finalmente, la virtud logra salir triunfadora. La Ignorancia intenta alejar al Hombre de la influencia de Dios, lo invita a caminar por el Mundo terrenal lleno de deleites. El Entendimiento le advierte del peligro, pero la Ignorancia lo rebate con el tópico *carpe diem*, tentando con la idea del disfrute de los placeres de la vida. Surge, entonces, el Engaño, que vive en un castillo dentro una floresta perteneciente al Mundo, lugar donde se halla un jardín, que funciona de lugar propicio para el placer. El Engaño hace la presentación del Mundo al Hombre, que aparece representado con un libro en una mano y en la otra una vara mágica con la que domina una tiara alimentada de bellotas. El Mundo presenta al Hombre a la imagen alegórica del Deleyte, que es una maga portando una vara maravillosa con la que domina los elementos de la naturaleza:

Deleyte      Con esta mágica vara  
                 que forma y haze este cerco,  
                 verás que con un conjuro  
                 que haré con fuerça importuna,  
                 paro el sol, turbo la luna  
                 y eclypso el astro más puro.  
                 Verás que el ayre rebueluo,  
                 seco el río, quajo el mar,

hago los montes bolar  
y que en cera los resueluo. (vv. 598-607)

Y continúa añadiendo las acciones mágicas y atroces que aplica sobre personajes bíblicos, dibujados, en algunas ocasiones por Valdivieso, de manera distorsionada, de forma casi surrealista:

Verás tiernos coraçones  
con agujas traspasados,  
sogas de desesperados  
y cabellos de Sansones.

Verás Susanas desnudas  
y Bersabés descompuestas;  
Dinas que rebueluen fiestas,  
y verás Dalidas crudas.

En mis mágicos alardes  
verás nezios Salomones,  
a los Daudes follones,  
a los Adanes cobardes;  
a Holofernes sin cabeça  
y sin ojos a Sansón;  
pálido y enfermo a Amón,  
y a Sichén sin fortaleza.

En los yermos y desiertos,  
en los pechos más esquiuros,  
arrojo caruones viuos  
q[ue] hazen arder hombres muertos. (vv. 616-635)

El deseo del Hombre, asombrado con los poderes que ostenta el Deleyte, aumenta por el goce de riquezas, de los placeres del castillo y del amor de la maga. El Entendimiento invoca a San Juan Bautista para hacer frente a Luzbel, al Mundo y al Deleyte, con la ayuda del Evangelio. San Juan envía al Entendimiento al castillo de Mundo. Mientras, se sabe por Ignorancia, que el Mundo ha untado el cuerpo del hombre para volar. El Demonio enseña al Hombre las bestias encerradas en el castillo penadas por sus

costumbres depravadas. El dramaturgo se inspira en las fábulas de Esopo para la presencia de animales, tal y como anuncian los versos de Ignorancia: “Originales son estos / de las fábulas de Hisopo” (vv. 1118-1119). La enumeración muestra el gusto hiperbólico por el exceso; la lista está formada por los siguientes elementos: león, simia, zorro, lobo, perro, gato, cabra, pez, pavo, corneja, hidra, pulpo, cocodrilo, hiena, pantera, cuervo, camaleón, oso, araña, zorra, mosca, golondrina, camello, tigre, ballena, mono, raposa, liebre, elefante, topo, urraca, culebra, cisne y por último, el asno. El Demonio, seguidamente, anticipa cuál es la función de Circe en este universo dominado por la complacencia de los sentidos: “En el piélago del mundo / es el Deleyte sirena; / Circe para los desseos, / para los gustos, Medea.” (vv. 1140-1142). La personificación del Deleite reúne elementos en contaminación con mitos de mujer paganos, entre los que se integra Circe, simbolizando la tentación de los deseos. El Engaño advierte al Demonio de la aproximación de Cristo y San Juan. El Hombre pide al cielo el anillo de la prudencia para que le convierta de nuevo en Hombre, tras haber sido convertido en un jumento. Es entonces cuando el Hombre se arrepiente; el arrepentimiento posibilita el tránsito de nuevo al estado humano, gracias a la intervención de Cristo.

Por lo general, de acuerdo el estudio conjunto de Arias y Piluso (véase p. 12), el esquema fundamental en casi todos los autos de Valdivieso sigue las siguientes pautas: la relación amistosa del hombre con Dios, la caída del hombre, solicitud y llamada de Dios, respuesta a la llamada y arrepentimiento del hombre, que conduce a la gracia redimiéndose del pecado. En este esquema, el mito de Circe forma parte caracterizadora de la abstracción del Deleite y de los deseos, son la causa del riesgo patente que pone a prueba la debilidad del Hombre en el transcurso de su peregrinaje por el mundo; la tentación procede del mundo exterior. Circe simboliza el deseo que conduce al individuo a la caída y la pérdida de voluntad. La imaginería medieval del auto se ocupa del castillo como espacio en correspondencia con la cárcel donde se ha de cumplir la pena. Valdivieso mantiene algunos elementos propios del mito, como la metamorfosis animal, los objetos mágicos, como la vara, a la que se suman el libro y el anillo. El auto muestra cómo elementos populares vinculados al mito son fuente de creación susceptible de ser recreada en un ambiente marco religioso más encorsetado que obedece a un propósito específico.

### 6.3.6.2. *La navegación de Ulises* de Juan Ruiz Alceo

El auto de Ruiz Alceo, *La navegación de Ulises* (1621) desarrolla la alegoría de la salvación de la humanidad desde la caída del pecado original hasta la Eucaristía, bajo el prisma alegórico de los viajes de Ulises. El elenco de actores arroja una idea clara de las fuerzas que entran en juego: Lascivia es la abstracción de Circe, y Ulises, la del Hombre. Los sentidos y el Entendimiento son los compañeros de Ulises. Las potencias del bando contrario se personifican en las Sirenas, Luzbel, Envidia y Engaño. A ellos, se une Penélope, que es la Gracia, Cristo y la Penitencia. Con estos elementos, Alceo propone un inicio cristiano para la leyenda griega troyana, con la que establece una relación de causalidad dentro de un marco dogmático. Es decir, el Hombre se enamora, lo que supone la trasgresión del fruto del árbol prohibido en la ideología cristina, que se equipara con el desencadenante de la destrucción y el incendio de Troya. Este hecho es el que produce la caída del hombre y comienzo de un peregrinaje por el mar metafórico de la moral, en el que Ulises se enfrentará a Circe-Lascivia.

Luzbel describe su victoria contra el Hombre, al que se enfrenta y provoca su caída en términos militares. Uno de los temas relevantes del auto es el de la *militia Christi*. En los autos continúa la tradición inaugurada por Prudencio es su *Psychomachia*, donde las abstracciones de las virtudes y de los vicios, personificadas algunas en doncellas, guerreras entran en conflicto con las potencias del hombre en un combate alegórico. Se debate la lucha del alma contra el pecado, y aparecen combatiendo en su favor las distintas Virtudes (Fe, Castidad, Paciencia, Humildad, Esperanza) equipadas con las armas al uso y manera de las míticas Amazonas. A ellas se oponen vicios como la Lujuria, la Ira, la Soberbia, que resultan vencidos (véase Rivero, 22-23).<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> El tema de la lucha interna del individuo no es ajena a otros géneros de la literatura, como el de caballerías. En el *Baldo* también tiene lugar una psicomaquia entre Virtudes y Vicios en la que interviene Baldo y sus caballeros en favor de Justicia. En la *Moralidad* al episodio explica que la lucha se debate en el interior del hombre. Los enemigos se hallan dentro de sí: “No seamos como los compañeros de Ulixes que, por comer del dulce manjar de los árboles, todos dexaron a su señor Ulixes desamparado. Así nosotros, por gozar de un poco de deleite, no dexamos a nuestra guía, que es la razón, la cual quitada, quedamos peores que los brutos animales. Toda esta pelea la enseña más largamente el poeta Prudencio en *Psychomachia*, que es pelea del ánima, donde verdaderamente demuestra la manera que ha de tener en ir contra los vicios con otras armas que no las corporales” (Lib. I, cap. XLII).



A juicio de Tobar (véase 2003: 322 ss.), existe precedente hispano en los autos de Gil Vicente. El *Auto de la Sibila Casandra* fue representado el día de Navidad en presencia de la reina doña Leonor. En la pieza de Gil Vicente conviven personajes del Antiguo Testamento con personajes de tradición clásica, entre ellos Casandra, como personajes pastores de su época. Se aleja de los modelos seguidos hasta entonces y aumenta la complejidad en la trama. Elabora el argumento en un proceso de actualización dramática que adelanta el sentido alegórico del auto sacramental. En la obra se distinguen dos niveles de significación: uno más superficial, que representa una situación y personajes dentro de la tradición pastoril; y otro de sentido alegórico, que lleva a una significación teológica. El tema de la *militia Christi*, con la Virgen María a la cabeza, se despliega en el mismo plano simbólico que empleará Juan Ruiz de Alceo. El sentido alegórico del *Auto da alma* representa a la Iglesia como refugio para las almas en su peregrinar, en cuya mesa se ofrece en el altar el alimento espiritual. Se escenifica el misterio de la transubstanciación de la Eucaristía y la iniciación cristiana, empleando los mecanismos alegóricos de los que se valdría Calderón un siglo después.

En el auto de Ruiz Alceo se proponen al menos dos niveles de significación: uno es el que representa la tradición épica, con el complejo mítico de los poemas homéricos, el del viaje, procedente de la *Odisea*, y el de la guerra, de la *Ilíada*, que se entrelazan con el de la abstracción alegórico-cristiana, en los que Circe, la maga marina, representa la Lascivia, que habita el mar cristiano, discípula de Luzbel. Entre los versos 567-603 tiene lugar el relato que hace Luzbel a Lascivia-Circe del viaje accidentado del Hombre, que ofrece paralelismos con la narración de las aventuras marinas que Ulises contaba en el palacio de Alcínoo. Luzbel relata, en la forma de narrador heterodiegético, en pasado y en tercera persona, los pecados nuevos del Hombre: primero, en la Isla Inorancia, con los lotófagos y, después, en la cueva Avaricia, donde estaba el gigante Polifemo. Circe mantiene preso al Hombre y ha convertido a sus sentidos en animales:

Si al peregrino Ulises ver procuras  
encantado en mis brazos, si a eso vienes  
sin gente le verás, que a sus sentidos  
todos los tengo en bestias convertidos.  
Vesle aquí donde sale tan sujeto  
cuando un Hombre sin Gracia puede estarlo. (vv. 604-609)

Ruiz de Alceo recupera la consideración de Ulises de *homo viator*, que mantenían los estoicos, convirtiendo al auto sacramental en metáfora del peregrinaje de la vida, pero dentro de los cauces de la celebración cristiana. El adormecimiento de los sentidos por los hechizos de Lascivia significa el triunfo de Luzbel sobre Hombre y, en extensión sobre la humanidad (véase vv. 626-635). Luzbel celebra la grandeza y los triunfos de Lascivia enumerando a hombres ilustres vencidos por el poder de su seducción (véase vv. 673-685). Tratan de despertar a Ulises del estado de letargo, tocando al arma en dos ocasiones. Sin embargo, el Hombre sumido en el placer, se siente incapaz de anular el efecto del encantamiento. Necesita la ayuda del Entendimiento para desatarse del hechizo de Circe. Es entonces cuando el Entendimiento descubre al Hombre la verdadera identidad de Circe:

Entendimiento ¿Conoces quién te tenía  
en su mesa y en su lecho  
comiendo dulce ponzoña  
y por ambrosía veneno?:  
esta encantadora Circe  
que tus sentidos ha vuelto  
en bestias, y tú has estado  
por ella sin mí y sin ellos;  
esta hermosura a la Vista,  
esta fealdad por de dentro,  
esta prisión del sentido,  
aqueste escondido fuego,  
aquesta agradable llaga,  
este sabroso tormento,  
aquesta dolencia amable,  
aquesta muerte contento...:  
la Lascivia es. Mira agora  
en qué brazos diste al sueño  
tus perdidas esperanzas. (vv. 740-758)

La belleza de Circe, recibida a través del sentido de la vista, tiene su reverso en la hipocresía y el engaño. La idea central del auto trata la lucha interna del hombre entre la razón y las pasiones, el impulso y la prudencia. La tensión entre estados morales opuestos serenos mediante la razón. El equilibrio era materia de preocupación de la tradición clásica, que alcanza y se sigue reelaborando en la literatura sacramental del Barroco. El Entendimiento increpa al Hombre que busque a Gracia: “Busca a Penélope, Ulises; / busca a Gracia” (vv. 768-769). El Hombre siente arrepentimiento e inicia el retorno a la Gracia, el amor honesto de Penélope. En la travesía de vuelta por “el mal del pecado” (v. 898) no podían faltar los episodios de las Sirenas, de Escila y de Caribdis.

Respecto de los autos de Valdivieso, existe un cambio de tendencia en la pieza de Ruiz Alceo, en la que el Hombre, además de pecar y mostrar arrepentimiento, hace intervenir como personaje a la abstracción de la Penitencia, que le arroja una cruz al mar cuando está a punto de morir ahogado (véase vv. 1213-1214). El Hombre-Ulises es convertido en Cristo mediante la alegoría, la tensión entre las fuerzas del bien y del mal por la conquista del Hombre se traduce en una verdadera batalla introspectiva lidiada desde dentro, donde se traslada la lucha moral cristiana.

#### **6.3.6.3. *Los encantos de la culpa de Calderón de la Barca***

Calderón definió y culminó el género sacramental hasta su máximo desarrollo con la representación periódica anual en la celebración de la fiesta del Corpus; la fiesta cristiana se disponía en defensa de la Eucaristía (véase Reichenberger, 2003). Gracias al dramaturgo, el auto se convirtió en un espectáculo en el que confluían las convenciones del teatro barroco y en el que se exponía la instrucción doctrinal a través de la alegorización de conceptos, dentro de la hermenéutica de la fe cristiana, tal y como si se tratara de una catequesis popular (véase Aparicio, 2003: 1140-1142). El tratamiento del mito de Circe procedía de una larga tradición desde la Antigüedad, la Edad Media y las mitografías renacentistas y del Barroco. Su predilección por la materia mitológica, bajo la influencia de la Contrarreforma, hizo que llevara a cabo un proceso de cristianización con la compaginación del mito pagano y el dogma cristiano, fenómeno que explica Neumeister:

Como los hombres de la Iglesia, debido a su propia educación humanista, nunca pudieron reprimir el mundo clásico antiguo de los dioses, revivido en las obras y cuadros del renacimiento, colocaron de nuevo la recepción del mito bajo el mito de la alegorización, para, al menos de esa manera, procurar la reconciliación del espíritu pagano con la moral cristiana. (2000: 96)

Muchos temas y motivos de su teatro profano fueron conducidos al terreno del auto sacramental, del mismo modo que los autos dieron lugar a piezas laicas. Los autos de Calderón son, en algunos casos, el resultado de la reelaboración de comedias del mismo autor y de su adaptación al proceso alegórico. Es el caso de *Los encantos de la culpa*, fechada unos diez años después de la comedia comentada, *El mayor encanto, amor* (1635). Otros autos son *Andrómeda y Perseo* procedente de *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* y los dos siguientes *El divino Jasón* y *El laberinto del mundo*, sobre Teseo y el Minotauro, creados como desdoblamiento y alegorización de la comedia *Los tres mayores prodigios*, todos ellos de tema ovidiano (véase Chapman, p. 57).

Tal y como indica el estudio de Hernández (2002: 145), se puede establecer el siguiente paralelismo entre el elenco de personajes de la comedia con el auto:

<b>Comedia</b>	<b>Auto</b>
Antistes	Entendimiento
Ulises	Hombre
Circe	Culpa
Compañeros de Ulises	Sentidos
Compañeras de Circe	Vicios
Isla	Mundo

El viaje épico se traspone al viaje sacramental en el que Circe, el mito homérico de cuño folclórico, se convierte en la abstracción cristiana de la Culpa. El auto incorpora la materia mitológica y la reduce a un solo acto. El tiempo narrativo en el auto es lineal, dentro del cual el personaje de Circe es sometido a un marco previamente establecido en el que el enlace se prevé de antemano, y su función es claramente identificable. A diferencia de la epopeya, en la que Circe formaba parte de las aventuras marinas narradas en pasado por Ulises como personaje-marco.

El Hombre-Ulises navega junto con el Entendimiento y sus Sentidos en un mar tempestuoso. Tras desembarcar en la isla idealizada de la Culpa-Circe el Hombre indica a los sentidos el orden por el que deben explorar la isla, después del cual se echa a dormir bajo la sombra de un ciprés. El Entendimiento le advierte de las dificultades que encontrarán, si les permite actuar sin control. Poco tiempo después vuelven sus sentidos convertidos en fieras a consecuencia de haber cometido pecado. Aparece la Penitencia, para lo que Calderón busca la espectacularidad de la tramoya y el espacio aéreo, arrojando un ramillete de flores que simbolizan las virtudes. Entra en escena Circe, acompañada del cortejo encabezado por Lascivia, indicado mediante una acotación: “trae una salvilla, un vaso de plata, y otra una toalla de al hombro” (v. 567). Egido (véase 1982: 47) señala el paralelismo del conjunto de elementos de la escena con los utensilios y función de los empleados en el ceremonial eucarístico, que son similares al aguamanil y a la toalla que el oficiante empleaba para el lavado de las manos antes de la Eucaristía y de los oficios especiales de la Iglesia.

En su primera intervención, el Hombre se dirige al público rompiendo así con la ficción sacramental. Envía claves que facilitan el mejor entendimiento del auto, en los diferentes planos de la alegoría: el cristiano, el mitológico y el humano.

En el Texto Sagrado,  
cuantas veces las aguas se han nombrado,  
tantos doctos varones  
las suelen traducir tribulaciones,  
con que la humana vida  
navega zozobrada y sumergida.  
El Hombre soy, a astucias inclinado,  
y por serlo, hoy Ulises me he nombrado,  
que en griego decir quiere  
cauteloso. Y así, quien hoy quisiere  
correr las líneas de la suerte mía,  
de Ulises siga en mí la alegoría; (vv. 25-36)

La combinación de versos, corto y largo, heptasílabos con endecasílabos, sugiere el estado de zozobra interior que sufre el hombre en su travesía por el mar metafórico de la vida. La tempestad es anticipatoria de las pesadumbres, entre las que se encuentra Circe, que habrá de sufrir el hombre en su camino hacia a la salvación. El Entendimiento cuenta al Hombre lo que ha ocurrido con sus compañeros tras el encuentro con la Culpa, para lo cual, el Entendimiento describe a Circe en dos planos: el mitológico, mediante paráfrasis de lugar, con la que equipara a Circe con Diana (véase v. 322); y el plano alegórico cristiano, identificándola con la Culpa y con su cortejo de pecados:

conocí al instante que era  
la Culpa fiera y cruel,  
que a habitar en un vergel  
fue desde la edad primera.  
Aquí, damas tuyas son  
los Vicios con que ella lidia:  
Lascivia, Gula y Envidia,  
Lisonja y Murmuración. (vv. 327-334)

Calderón hace intervenir a la Soberbia en el instante en que Circe proporciona el licor al Entendimiento, que rechaza para volver con Ulises:

la Soberbia, con intento  
de que el veneno que esconde  
pasase a mí, porque es donde  
peligra el Entendimiento,  
me brindó, mas sin el fruto  
que de mí estaba esperando,  
por saber yo que en pecando  
se convierte el Hombre en bruto. (vv. 371-378)

El Entendimiento rechaza el brindis ofrecido por la Culpa, que lo conduce al pecado y al caos de los sentidos. La correspondencia entre sentidos, animales y pecado sería la siguiente:

Vista=Envidia=Tigre  
Tacto=Lascivia=Oso  
Gusto=Gula=Cerdo  
Olfato=Murmuración=León  
Oído=Lisonja=Camaleón

El Hombre junto al Entendimiento solicitan el apoyo de los Sentidos, que se encuentran atrapados por la Culpa. Ulises rememora el concepto de libre albedrío como asidero ideológico y a la voluntad de recuperar la libertad individual para salvar la armonía originaria y su integridad cristiana (véase vv. 431-446). En este punto del auto, Calderón inserta la figura de la Penitencia, acorde a la fiesta sacramental. En la versión tradicional homérica el dios pagano Hermes tomaba ese papel, que de forma espontánea ofrecía el antídoto de la hierba contra Circe. Calderón lo sustituye por un ramillete de flores: “de virtudes matizadas / con la sangre de un cordero” (vv. 520-532). Las flores, como eco lejano del mito, se funden con la simbología cristiana de la alianza con Jesucristo. La Penitencia aparece en escena subida a un carro bajo la luz multicolor del arco iris. Se dirige a Ulises como “Cristiano Ulises”, puesto que ha pedido auxilio a la Penitencia:

Ya corro veloz  
en el arco de paz, en quien nacen  
las amistades del Hombre y de Dios.  
Cristiano Ulises, tus voces  
en el Empíreo se oyeron,  
y viendo que tus sentidos  
tan postrados y deshechos  
de la Culpa están, y que es  
el rescatarlos tu intento  
el gran Júpiter me envía  
con auxilios y consuelos  
a ti, para que la Culpa  
con sus hechizos soberbios  
no pueda dañarte, y puedas  
tú postrarlos y vencerlos;

aquestas flores te traigo  
que es un ramillete bello

En virtud de sus virtudes  
postrar podrás sus venenos,  
que no tendrán fuerza alguna  
en tocándolas a ellos. (vv. 502-528)

Introduce un nuevo espacio escénico mediante la Música. El jardín, empleado en *El mayor encanto, amor*, es el lugar placentero reservado por Calderón para el encuentro del Hombre con la Culpa (que emplea también en otro de sus autos, *El jardín de Falerina*, siendo Falerina un personaje recreado a partir de Circe). Calderón identifica a Circe con el demonio que pretende convencer a Ulises de que permanezca a su lado. Le agasaja con los goces de su palacio, le muestra los efectos capaces de producir su ciencia prohibida, la nigromancia, la quiromancia y los conocimientos ocultos de hechicera, y le ofrece la vida eterna de placer. Es un espacio para el pecado que pone a prueba los principios cristianos de sí mismo (véase v. 626). La tentación viene indicada por el licor que la Culpa ofrece al Hombre, que había sido avisado por el Entendimiento, es, entonces, cuando lanza el ramillete y sale fuego del vaso de Circe, que devuelve la forma humana a los animales y los sentidos recuperan su función. Finalmente, de nada le valen los conjuros a Circe (véase vv. 1322-1328), tal y como ocurría con la Circe de tradición ovidiana, los hechizos no impiden la marcha de Ulises. Circe expresa el dolor por la marcha del griego, que es la causa de su venganza provocando una tormenta ineficaz que provoca un terremoto en cadena, hundiendo el palacio sumido en montañas oscuras.

Para la interpretación cristiana del episodio, Calderón debió conocer el manual mitográfico de Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, que hemos analizado en el capítulo correspondiente, para el que Circe simboliza la pasión natural, el amor deshonesto capaz de transformar al hombre prudente en una bestia insensible a los reclamos de la honra. Por el contra, Ulises significa la parte del alma que participa de la razón, enfrentándose a la naturaleza, que es la misma Circe. Los compañeros de Ulises son potencias del alma que obedecen al cuerpo en perjuicio de la razón. La magia de Circe es cambiante, de manera que logra invertir el orden natural de las cosas. El hombre participa de ese



desorden por estar sujeto a enfermedades y corrupciones (véase Egido, 2004: 17). La interpretación moral de Pérez de Moya coincide con la traducción de Bustamante de las *Metamorfosis*, de Natalis Comes y de Sánchez de Viana. A estas manifestaciones literarias y morales del mito, se suma la aparición de la primera traducción española de la *Odisea*, de Gonzalo Pérez (1556), precedida de la catalana de F. Alegre (1494). De igual modo, los textos literarios dedicados al mito generaban el interés por la materia, ejemplo de ello es la obra de tres ingenios *Polifemo y Circe* (1630), escrita en colaboración de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y del mismo Calderón. En la pieza predomina el ambiente cortesano, el motivo del jardín donde Ulises, de forma temporal cae en las redes de Circe y la interpretación alegórica moralizante, pero con interés lúdico (véase Hernández, pp. 141-143).

En el auto sacramental todo el escenario queda transcendido a un nivel de significación distinto al que se podía observar en la comedia, en la que la espectacularidad domina el espacio. Para Egido (véase 1982: 64), todo cuanto en el auto se traduce en una psicomaquia del individuo en pugna anímica interior, que representa a todos los de su especie: en cuanto cuerpo también está intelectualizado, al desglosarse de forma alegórica sus cinco sentidos. En cuanto al alma, es el Entendimiento el que lo asiste. La recreación del mito de Circe en Calderón, y de la mitología en sus autos en general, representa algo más que la absorción de la materia pagana al dogma cristiano, y responde a preguntas acerca de la existencia del ser humano. A juicio de Lasagabáster (véase 1988: 232):

(...) la cristianización de los mitos clásicos en estos autos de Calderón no sólo es un modo más o menos poético y acertado de expresar alegóricamente los misterios cristianos de la salvación, sino también y sobre todo la afirmación de que en Cristo y en su acción redentora se recapitulan y reorientan todas las formas mediante las que la humanidad, a lo largo de los tiempos, ha explicado su religación con lo absoluto, su fe y su experiencia.

En los autos sacramentales de Valdivieso y de Ruiz Alceo la figura mitológica funcionaba como abstracción del Deleite y de la Lascivia, cuyo oficio en la estructura de la pieza religiosa era el de causa y origen de la actitud pecaminosa del hombre. Sin embargo, ello contrasta con el papel para el que estaba destinada Circe en el auto de

Calderón, que no es otro que el del sentimiento de culpa mismo, acompañada de su séquito de pecados, es decir, el efecto de la conducta al margen de la moral cristiana.

#### **6.3.6.4. *Contra el encanto el escudo* de Manuel Vidal Salvador**

Manuel Vidal Salvador, dramaturgo valenciano de finales del XVII, es autor del auto sacramental *Contra el encanto el escudo*. En el elenco de actores se aclaran las correspondencias entre las figuras de la mitología con su representación alegórica: Circe representa a la Culpa y Ulises al hombre. A los mitos se añaden los sentidos humanos, que intervendrán en la dramatización, a los que se suma la Razón. El auto da inicio con la llegada de Ulises a tierra, después de haber sufrido una tempestad, tal y como ocurría en el auto calderoniano. Desde su comienzo suena una música dirigida a Ulises, que será motivo recurrente, a modo de *leitmotiv*, que se repite a lo largo del auto:

El corsario de los astros,  
peregrino de los orbes  
con el blando imán de Çirçes  
el yerro del alma toques  
ven a mí encanto, ven  
ven a mí Ulises (fol. 1)

Se trata de un auto sacramental en el que Vidal Salvador incorpora música y espectáculo al contenido doctrinal. Ulises envía a sus sentidos y a la Razón a explorar las nuevas tierras mientras él permanece ajeno al peligro en la playa. La Razón increpa a Ulises que haya dejado libres a sus sentidos, sin control y separados del alma, y advierte que su separación convertirá a Ulises en sombra:

O peregrino errante  
de quien es la razon alma distante  
del Alma sin razon, próxima sombra,  
como tu ciega confusión me nombras? (fol. 2)

Ulises sustituye a la Razón por el Olvido. Ulises cuenta, de la misma manera que en la épica, es decir, con la forma narrativa de narrador homodieético, los sucesos antes de

conseguir llegar al palacio de Circe. Vidal Salvador mezcla las aventuras marinas con pasajes del Antiguo Testamento, de modo que conviven la materia gentil con la bíblica, fraguando la difusión de contenido doctrinal dirigida al público receptor. La Razón entra en escena después de volver y dejar a los sentidos a expensas de Circe, que ha completado su transformación en animales. Acompañado de la Música, la Razón relata el episodio, en combinación métrica de heptasílabos y endecasílabos:

quando se transformaron  
en los monstruos horribles,  
que imaginados vieren  
con la implacable sombra que los sigue (...) (fol. 2)

Los cambios producidos a causa de la mutación son proyectados desde el interior de la imaginación del individuo, bajo el influjo de una sombra que nubla los sentidos:

La vista que solía  
penetrar como lince  
padece obscuridades  
de torpe noche en el regazo triste

al oído los golpes  
de la cadena afligen,  
si antes gozó lisonjas  
de intercadentes, despulsados cisnes.

(...)

Del cieno los vapores  
el olphato percibes,  
atado el humo llora  
pisadas rosas, fáciles jazmines

El tacto que entre olandas  
impaciente le viste,  
custodia de su sueño  
duerme en el jaspe

tan horrorosas formas  
en su materia imprimen,  
que son menos crueles  
la del lobo, del osso, y la del tigre. (fol. 7)

Vidal Salvador concentra la metamorfosis de naturaleza vegetal con la presencia de flores y piedras preciosas. Con el recurso del canto recitativo, como se indica en la anotación al margen, la Razón trata de disuadir a Ulises. Entra Mercurio en escena ataviado con alas, caduceo y una serpiente dorada que representa a la Inteligencia. Obsequia a Ulises con un ramo de flores blancas y lo advierte del cetro de Circe cuando ella pretenda convertirlo en bestia. Emerge Circe en un carro dorado tirado por los sentidos transformados en distintas formas, en flores, en animales o vegetales. Viste una corona de flores, con un cetro y una esfera a sus pies. Se presenta ante Ulises haciendo gala de su origen diabólico:

Soberbio es mi nacimiento,  
es culpa , con que nací  
de la temeraria cuna  
de un luciente querubín  
cuyas plumas destempladas  
presumieron escribir. (fol. 11)

Se trata del ángel caído, que, en el auto, representa la Culpa. Pero también es la tentación del paraíso, pues el dramaturgo aprovecha para rememorar el momento en que Eva, aunque no la menciona, hurta la fruta del árbol vetado. Circe detenta el poder del conocimiento basado en el estudio, que abarca los cuatro elementos de la naturaleza, más el elemento vegetal y mineral. El poeta diseña el dibujo de una versión de Circe de naturaleza telúrica, más apegada a la tierra:

De mi estudio el ardid,  
que en el fuego del aire,  
agua, y tierra, raíz  
de yerba, planta, flor, mineral

transforma las pasiones del vivir (fol. 12)

Trata de seducir a Ulises de dos maneras distintas: con su sabiduría y con la sucesión metamórfica de animales, que son las pasiones que la maga pone a su disposición sin límite de tiempo para su disfrute:

El león rey de las fieras  
te será alhago seruil  
vendrá a ser tu alfombra el tigre,  
tu guarda el jaulí;  
a tu fortuna el delphin;  
(...)  
serán minutos las flores  
(...)  
que sin excepción de meses  
a mi arbitrio han de viuir (fol. 14)

El amor ofrecido por Circe no está exento de erotismo, cuando expone su desnudez ante Ulises: “Por que mi amor procura / que sin embarazo beas / la perfeccion que desees;” (fol. 14).

Se inicia entonces un desfile de divinidades que llenan el espacio de colorido y de canto. Venus irrumpe el espacio escénico subida a un carro, flanqueada de la diosa Minerva, trasladada en otro carro provisto de libros y utensilios matemáticos. Otro carro más, adornado como el arco iris con aros de oro, va conducido por Juno. El cuarto luce una corona de laurel con instrumentos musicales. Después del despliegue espectacular conjunto de ornamento y música, Juno le ofrece la copa. Ulises acepta y la bebe, pero conserva la memoria gracias al ramillete de flores. Antes de que Circe lo toque con el cetro, este desenvaina la espada y la amenaza con ella. El Olvido salva a Circe de Ulises, que detiene la espada, para caer embelesado y en un profundo sueño en el regazo de Circe. Vidal Salvador confronta la escena con el relato bíblico de Salomón y Dalila, en *Proverbios*. Explota las posibilidades que ofrece el recurso literario del estado de sueño, desde donde Circe guiará a Ulises hasta el reino de las sombras donde reina Plutón:

Ya le he infundido  
la idea mas temeraria  
para que descienda al reyno  
del inflexible monarca  
Pluton. (fol. 23)

La catábasis, el viaje al inframundo, se realiza en y desde el espacio onírico manejado por la maga. Interviene, entonces, Mercurio, que funciona como *deus ex machina*, con el aporte de un escudo con una cruz roja y un cáliz preparado para la ceremonia de la Eucaristía. Despierta a Ulises, que recupera la memoria y recibe el blasón que, según Mercurio, pertenece a Hércules. Las armas de Aquiles son sustituidas por el escudo que da nombre al auto. Ulises huye en su navío y queda Circe despechada, con el palacio hundido y en llamas. El auto de Vidal Salvador es un ejemplo más de la convivencia de mitología y de materia cristiana con un fin lúdico y aleccionador, en el que el Circe forma parte estructurante del mismo con un cometido predeterminada.

## BALANCE DEL BARROCO

Durante este periodo se mantiene muy activo el recurso al mito, especialmente en el teatro, con la salvedad de que, debido a la alusión tan pródiga de Circe y tan evidente en momentos históricos anteriores, se observa un desgaste en cuanto a la calidad de la recurrencia mítica. Debido a ello las menciones son en muchos casos meras citas muy alejadas de su sentido clasicista y reducidas a un simple recuerdo evocador. Este empobrecimiento es señalado por Cervantes, para quien aludir a Circe no es más que una cuestión de convención que certifica el valor de Circe como el de bruja que sincretiza a todas aquellas que actúan como tales, como ocurre en *El coloquio de los perros*. No obstante, en el caso de Cervantes aún se puede observar su utilización como procedimiento creativo, de forma que mezcla rasgos del mito clásico con casos ocurridos en la realidad de la vida, como el ajusticiamiento de mujeres acusadas de brujería, para construir sus personajes.

Cabe destacar durante esta etapa cultural una función que bien puede calificarse de reivindicativa del mito y que se manifiesta de forma evidente en la narrativa de textos escritos por mujeres. Si en la época precedente existía interés por la formación de la mujer por parte de escritores humanistas, en este tiempo la preocupación por la desigualdad por motivo de género se exterioriza de forma indudable en textos escritos por y para mujeres, en donde los *exempla*, de reconocida tradición escolástica para los que se recurre al mito, sirven para mujeres y para asuntos relacionados con el amor, como vehículo de queja por cuestión de género; de ahí que su memoria constituya una forma de proyección social que trate de cuestionar una realidad y plantear un cambio. En este sentido, el poder de la magia se convierte en un medio literario eficaz para vengarse de hombres cuyos engaños menoscaban la dignidad de sus esposas. Se trata de un aspecto importante que deseamos señalar, porque admite un vuelco en la tendencia de la utilización del mito inédito hasta el momento, puesto que, aunque ya existían los hechizos como producto de venganza en la Circe de Ovidio, no hemos constatado, a la luz de los textos analizados, que exista una mujer que trate la materia mítica como síntoma claro de una situación cotidiana y la magia como una fórmula para enmendar los agravios recibidos.

Se constata una cierta revitalización, a pesar de que en este periodo el desgaste es

evidente, de la utilización del mito que es heredero del espíritu griego y que emana de la traducción por Gonzalo Pérez de la *Odisea*, lo que proporciona un giro complementario a las muchas versiones de inspiración latina, tan habitual en periodos anteriores. Algo que se detectaba en poemas épicos como *La Circe* de Lope, pero que sirve de modelo para autores como Baltasar Gracián y su obra *El Criticón*, o para el auto *Los encantos de la culpa* de Calderón de inspiración épica. Además de la extensión evidentemente mayor de las composiciones y al viaje como armazón argumental, algunos detalles del relato de Circe reaparecen, como la vida en oposición a la muerte y la inmortalidad. También, y por el contrario, se observa este interés en composiciones breves como las de Quevedo. En cambio, se produce una degradación flagrante de la materia mítica en composiciones obscenas y pornográficas, que no eróticas, de poetas en cuyas poesías la condición de Circe es rebajada, de forma que “una Circe” vale por prostituta, y encorsetada al ámbito público de la calle.

La utilización tan frecuente del mito como fuente de inspiración, especialmente en la época renacentista, conduce al agotamiento progresivo de fórmulas creativas originales. Un efecto significativo de este proceso queda plasmado en la fijación del mito en un diccionario como una entrada más con definición, lo que da como resultado el encorsetamiento de la materia poética, que tal y como venimos explicando contribuye a dar sentido a la creación literaria de autores, en un manual de naturaleza léxica. De forma que se ha producido una reducción de un elemento del folclore, filtrado a través del mundo grecorromano posterior, en una cuestión más propia de uso de la lengua, es decir, la maga Circe es bruja por antonomasia.

Dentro de los géneros literarios del Barroco es el teatro, sin lugar a dudas, el que alberga más recurrencias al mito de Circe, sin bien las alusiones carecen de recorrido argumental, pero son abundantes, pues en más de una pieza las menciones mitológicas se producen varias veces. También, y como en otras ocasiones, existen personajes cuyos rasgos confluyen en contaminación con los ya conocidos de Circe relacionados con la magia y el amor. Los dos grandes autores teatrales de este tiempo, Lope de Vega y Calderón de la Barca, y sus seguidores, son continuadores en sus estilos de la elaboración mítica. El teatro proporciona un universo fructífero de creación para la difusión de su conocimiento entre las diferentes capas de la sociedad áurea. Forma parte integrante de comedias como elemento de apoyo para diferentes realizaciones escénicas,



para la construcción de personajes y como soporte a la trama en situaciones en las que la mención de Circe subraya o anticipa un giro en las acciones posteriores de los personajes. Asimismo, la magia de la metamorfosis es motivo de inspiración para dar rienda suelta a la imaginación y contagiar a la escenografía con la esperada espectacularidad y con puestas en escena que ocupan todo el espacio teatral, gracias al potencial escénico que aporta el mito.

En este sentido, puede afirmarse que apenas existe límite en cuanto a la posibilidad de recrear el mito en lugares menos convencionales que los corrales de comedias, como son el estanque del Retiro o la corte de palacio, sin olvidar las calles de las ciudades en donde se escenifican los autos sacramentales. Se da un fenómeno de acercamiento del mito a la corte, de forma que se convierte en parte del espectáculo de palacio para regocijo de personalidades de la corte, reyes y reinas que se muestran dispuestos a disfrutar de la escena en donde se trata de asuntos de amor y de magia de forma lúdica. La magia y el amor se mezclan con el humor, que es bien recibido, y que es señal de la relajación y de la distancia de la presión religiosa sobre el elemento pagano. Por el contrario, los autos acomodan al mito a la enseñanza religiosa mediante la alegoría. Circe, pues, tiene la capacidad de adaptarse a la coyuntura de la época y a las necesidades de ocio del espíritu que solicita el público, que, como hemos visto, alcanza la élite de la sociedad, las capas sociales más populares y también a aquellos que buscan refugio en la fe católica.

Además de la esfera social, el mundo interior de los autores también mantiene vivo el recurso mítico. Un claro ejemplo de ello son las rimas compuestas por Lope de Vega, porque la subjetividad de sus poesías logra expresar, con el apoyo de las alusiones a Circe, los sentimientos humanos acerca del recorrido de la vida y de la búsqueda del recogimiento espiritual. Del mismo modo, el contraste entre la vida en oposición a la muerte es objeto de atención por parte de Quevedo. También es, el mito de Circe, elemento retoricista que interviene en la disputa entre poetas de la época.

## 7. DE LA EDAD MODERNA AL SIGLO XXI. CIRCE EN LA CONTEMPORANEIDAD

Los ecos del mito Circe en la literatura contemporánea española de los siglos XX y XXI son numerosos. Proliferan sobre todo en el género poético; en cambio, es algo menos reconocible en el teatro o en la prosa, en la que destaca la novela y el relato breve. En su mayoría, los escritores se refieren al mito de manera sucinta, tratando de recuperar su memoria de forma efímera; es poco habitual observar argumentos extensos donde destaque por ser un personaje con mayor desarrollo. Por otra parte, García Gual sostiene que el mito en la época contemporánea no es un mero pretexto para la recreación literaria. Ha perdido su vinculación con la ideología de la sociedad que los produjo y con la función social que desempeñaba cuando aún estaba vigente. Sin embargo, de manera fragmentaria, mantiene el prestigio original de la Antigüedad clásica. Los temas y los motivos de los relatos mitológicos perviven sueltos y desgajados, siendo objeto de alusiones y en ocasiones de un tratamiento humorístico e irónico: “La literatura moderna, en su afán de originalidad, en su anhelo de refundir un texto en un contexto nuevo y dotar de nuevos sentidos las antiguas tramas míticas, prolonga esa vieja tradición de relectura y reinterpretación de los mismos. Juega con la relectura, algunas veces irónica, de los textos antiguos, ensayando varias formas de *mímesis* – “representación” más que “imitación” – como un permanente y vivaz diálogo con la mitología clásica” (García Gual, 2014: 165 y 170).

Antes de continuar en la reescritura del mito en la contemporaneidad, y a raíz de la labor de investigación realizada, es necesario incorporar al trabajo una serie de alusiones que se han observado en el arco temporal que transcurre desde el Barroco hasta el periodo contemporáneo. Son varios siglos en los que el interés por la mitología ha ido decayendo de forma evidente, se estira y adelgaza por múltiples circunstancias, aunque se descubren autores de renombre que facilitan de nuevo la entrada de la mitología en sus trabajos, abriendo una ventana al espacio cultural que atañe al artista en cuestión. No obstante, y a pesar de las dificultades encontradas a la hora de obtener nuevas muestras, el entusiasmo con que se aborda la materia nos ha conducido al acopio de textos de escritores heterogéneos en cuanto al contexto estético y cultural al que pertenecen, aunque el denominador común en todos ellos es la alusión al mito,

demostrando así el carácter latente del personaje mitológico de Circe en este periodo de la historia, puesto que no ha desaparecido ni mucho menos de la escena literaria. Por tanto, y para mostrar esa pervivencia, realizaremos calas en algunos autores que han mostrado interés por reavivar la materia de Circe en su obra.

En el periodo de la Ilustración, pues, surge la polémica en torno al significado del mito, ya que durante esta etapa la consideración de la mitología sufre alteraciones. El racionalismo neoclásico tendía a repudiar lo mitológico como materia de tratamiento poético, y a tratar los mitos antiguos como elementos de recuerdo histórico. Esto ocurrió en España, con el tratamiento de la tragedia neoclásica, que buscó temas en la historia nacional, como el de la judía toledana de *La Raquel* de Vicente García de la Huerta, de forma más asidua que en la Antigüedad clásica, quizás en compensación por el modelo formal de procedencia francesa. Se produce una reacción neoclásica como respuesta al barroquismo desmesurado del periodo precedente, incluso del mismo siglo, y se vuelve la mirada a la medida y al equilibrio de Garcilaso y, por ende, de todo el siglo XVI. La nueva poesía lírica es de inspiración, sobre todo, anacreóntica y bucólica, como las *Odas* de Meléndez Valdés, en las que se mencionan los dioses vinculados al mundo ideal de los pastores (véase Cristóbal, 2006: 9-10).

Surgieron nuevos modos de expresión literaria y de prosa moderna, el ensayo, el informe político o científico, la prensa, los diarios o la práctica epistolar, junto con las publicaciones de todo género. La orientación didáctica de los escritos es patente, en especial, en autores jesuitas, como José Francisco de Isla, autor del *Fray Gerundio*, o Pedro de Montengón con su obra el *Eusebio* (véase Caso, 1982: 93). Para Montengón, la novela era el vehículo más adecuado para la propagación de su ideología, que se afanaba por lograr que su obra fuera útil e instructiva. Su primera novela fue *El Eusebio* (1786-1788), en la que, al igual que *El Emilio* de Rousseau, narra las etapas educativas y la evolución del intelecto hasta la edad adulta de la vida de un individuo. Circe es objeto de mención en la novela *Eusebio* en varias ocasiones, como ejemplo contrario de conducta al servicio de la formación didáctica, junto con las enseñanzas de autores clásicos romanos enraizados en la filosofía estoica, como Séneca o Epícteto, cuyas citas se emplean para bien del joven Eusebio, y Plutarco, especialmente nombrado para la educación de las mujeres. La novela destaca por ajustarse a un interés pedagógico y sentimental, que trata la cuestión de la educación en la España del siglo XVIII como

trasfondo y la influencia francesa recibida desde el movimiento de la Ilustración. Montengón maneja las referencias míticas para acompañar los sucesos de la vida del protagonista a medida que el personaje crece y madura fruto de las enseñanzas teóricas que se complementan con su aplicación efectiva en las situaciones que la vida cotidiana le plantea (véase Herr, 1975; Sarrailh, 1957).

La conjunción de enseñanza y práctica es la base de pensamiento que el autor se preocupa por desvelar desde el inicio de la novela, donde, en el mismo “Prólogo”, indica: “El hombre es el objeto de este libro: las costumbres y las virtudes morales son el cimiento de su religión. Católico, la tuya es sola la verdadera, sublime y divina; mas tú no eres solo en la tierra y el *Eusebio* está escrito para que sea útil a todos.” (pp. 84-85). Montengón trata de aunar religión y práctica, en comunión y de acuerdo a un fin universal, sin restricciones ideológicas, en las que se permite la convivencia con la materia de la Antigüedad grecolatina y el uso de la mitología. Montengón expone el peligro de las tentaciones, que son identificadas con las figuras femeninas de la mitología homérica: Circe, Calipso y las Sirenas. La mención de Circe, junto con la de las Sirenas y Calipso, es una manifestación más de la función aleccionadora, que emplea la fuente homérica como intertexto. Las múltiples reflexiones y máximas tomadas de la cultura grecolatina conviven con el pensamiento francés de la Ilustración de los ideólogos naturalistas Rousseau, Diderot, Voltaire y Montaigne. De hecho, existen no pocas similitudes entre la obra francesa de Rousseau con la hispana de Montengón (véase Santonja, 1994). Además de los sentidos de la vista y del oído, Montengón añade el tacto como otro de más de las tentaciones, y la consiguiente merma de la virtud del joven (véase p. 476). Eusebio, aún inexperto, es tentado por la seducción de Susana, que es pretexto para que el autor se instale en la conciencia del joven como narrador omnisciente para esclarecer la pugna interna y el resultado de su elección. A través de su razonamiento, para lo que se sirve de la figura pagana de Circe y del momento del ofrecimiento de la copa a Ulises, observamos la evolución psicológica y la madurez del personaje, que adquiere el papel de sujeto y de objeto mismo de enseñanza (véase p. 477). Una alusión más, esta vez de forma indirecta, tiene lugar la escena de la despedida entre Eusebio y Leocadia, la joven enamorada que espera la vuelta de Eusebio. Leocadia se muestra temerosa por la distancia y por el riesgo que pueda suponer para su futura relación el conocimiento de Eusebio de otras mujeres bellas extranjeras. Estos miedos provocados por la veleidad masculina evocan, como un eco

lejano, los miedos de Penélope por Circe en la epístola enviada a Ulises, de las *Heroidas* ovidianas, en concreto, en el instante en que Penélope (I 75-80) exterioriza sus quejas por la ausencia de Ulises. Podemos deducir que Montengón recurre a la Circe griega de Homero como fórmula didáctico-moral, mientras que se sirve de la fuente latina como cauce de expresión sentimental.

Pasamos, a continuación, la mención breve del mito en Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), considerado como el cultivador del teatro neoclásico, que estuvo vinculado al grupo madrileño de poetas en torno a la conocida tertulia de la Fonda de San Sebastián. A diferencia de las academias aristocráticas, sus componentes comparten el espíritu burgués abierto a las literaturas extranjeras. Las cartas de viajes recogidas en su *Epistolario* (véase Andioc, 1973) reúne cartas escritas por Moratín durante su estancia por Italia. En una de ellas, la número cincuenta y dos, cita a Circe para equipararla con una bailarina llamada Angélica Incontri, con la que Moratín tuvo una relación efímera mantenida en el tiempo con diversos encuentros eróticos. Moratín se detiene en la carta para manifestar la nostalgia por la partida de tierras italianas y el alejamiento de su amante, de modo que el mito tiene un evidente reflejo en una situación que supera lo puramente literario, para ofrecer una versión que es producto de una realidad experiencial.<sup>63</sup>

A lo largo del siglo XIX, según explica Amado Alonso (véase 1984: 23-30), el conocimiento documental del pasado histórico se aviva y la historia aspira, entonces, a constituirse en disciplina científica. El individuo medianamente culto, como exigencia

---

<sup>63</sup> Cabe la posibilidad de que Moratín encontrara inspiración en la obra amatoria de Ovidio *Amores*. Ovidio también se inspiraba en Corina, en la desnudez, en el cuerpo y en su pasión sexual para crear su elegía. Como señala Cristóbal en relación a la pervivencia de la obra erótica *Amores*, es difícil afirmar que Moratín tuviera la elegía en mente a la hora de escribir la epístola, o bien, se hubiera dejado llevar por la emoción del instante, aunque es cierto que parece muy cercano el eco ovidiano. Lo que parece más evidente es la superposición de lo popular sobre los rasgos clásicos, cuando ensalza la belleza de su amante con la memoria de Circe. El profesor Cristóbal (véase 1986: 73-87) coteja pasajes de la obra ovidiana con el texto de Moratín, demostrando las similitudes de los versos didácticos latinos con la recreación española en época de la Ilustración. La importancia de lo popular sobre lo clásico es compartido por Moratín, padre, en el *Arte de putear* (1995), obra didáctico-erótica en la que trata los mitos femeninos como parte de la sátira de los vicios de la sociedad dieciochesca de la Ilustración en las grandes ciudades de España, entre ellas Madrid, teniendo como fuente y modelo a Ovidio y su *Arte de amar*.

de su formación intelectual, tiende a la información del pasado de una manera más minuciosa que antes. El siglo de la Ilustración desemboca de este modo en el siglo de la Historia. Así, el medio histórico mismo, lo arqueológico, reclama cada vez mayor atención. El auge del saber histórico hacia 1800 trae esta novedad en la actitud de lectores y creadores frente a la literatura de tema histórico. Las nuevas orientaciones de la literatura alcanzan los intereses históricos en las obras de ficción. En este sentido, la historia o la tradición dan la materia no ya para la tragedia o la epopeya, sino también para la novela, con nuevos y originales ideales estéticos. En la epopeya, la mitificación del héroe ya es una superación de la historia y el mito se va cuajando y manifestando en una línea de acciones ejemplares que dibuja el contorno mítico del héroe con su resonancia nacional, pero no hay una intención arqueológicamente informativa; así, Homero describe los mitos como individuos con propósitos poéticos de exaltación. En cambio, los nuevos intereses literarios atienden al mundo cultural donde transcurren las vidas de esos individuos, ambientes y costumbres. En ello se da el afán de síntesis de dos goces, el estético y el del conocimiento aplicados al ámbito humano de vivir. En este aspecto es donde se inserta la trama de ideales del movimiento romántico, en el que no solo se ha de ver el gusto por lo maravilloso, por la fantasía y la fuga de lo actual, sino la voluntad de objetivación en el arte, que será también germen del realismo posterior. Por ello, los escritores se afanan en la representación artística de estados culturales pretéritos, aunque en muchos casos la actitud informativa suponía una traba para la cristalización poética.

En esta tesitura introducimos a Emilio Castelar (1832-1899), que fue historiador, además de ser un destacado político de su siglo y el último presidente de la Primera República Española (1873-1874). Hemos constatado que el espacio reservado para Circe se inserta en la *Galería histórica de mujeres célebres*. De acuerdo con el detallado estudio de Sanz (véase 2004: 164 y 167), la *Galería* tiene la consideración de prosa histórica, dentro de la fructífera producción de Castelar relativa a la Antigüedad grecolatina.<sup>64</sup> Los personajes femeninos grecolatinos ocupan cuatro volúmenes de los

---

<sup>64</sup> A finales de siglo se produjo un debate abierto acerca de la idoneidad de la convivencia de los mitos en la educación. Hubo una corriente de pensamiento adversa al estudio de la Antigüedad clásica procedente de Francia, encabezada por parte del teólogo francés Jean-Joseph Gaume. En sus obras, *Le ver rongeur des sociétés modernes ou le paganisme dans l'éducation* (1851), *Cathécisme de Persévérance* (1854) o *La Révolution* (1856) se posicionaba en contra de la transmisión de los clásicos en las escuelas, y reclamaba su sustitución por los autores cristianos. Este ideario se difundió en la sociedad española y

ocho en los que está dividida la obra. El volumen IV incluye a Ceres, Dafne, Helena, Medea, Gorgo, y las mujeres dorias, Atossa, Safo; el V, Hero, Aspasia, Lysístrata, Olimpias, Dido, Egeria, Lucrecia y Virginia; el VI, Veturia, Vesta, Cornelia, Porcia, y el VII, Fulvia, Cleopatra, Julia, Livia. La extensa obra de Castelar alcanza también novelas catalogadas de históricas, algunas de ellas estudiadas por la profesora Sanmartín (véase 2000: 640-657), que ofrece además un panorama cultural y artístico en el espacio de tiempo entre los años 1860 y 1890. En general, Emilio Castelar ofrece una visión positiva y valorativa de la mujer; se preocupa por rescatar una serie de nombres que, de alguna manera, han tenido influencia en la historia universal. En el Vol. I (pp. 203-318), Castelar se ocupa de consideraciones acerca de diversas mujeres griegas y romanas, entre las que señala a Circe y a otros mitos femeninos de la *Odisea*, insertos en el discurso acerca de la cultura grecolatina. Castelar se fija en Circe (véase p. 240) para evocar aspectos del mito consabidos como la magia y la capacidad para retener a los hombres con sus encantos. Sin embargo, la relevancia de la versión de Castelar se halla en la importancia dada al mito, pero siempre condicionada y supeditada a los acontecimientos históricos. A juicio de Sanz (véase 2004: 165), para Castelar, la mujer es merecedora de los ensayos dedicados, aunque el protagonismo y el objeto de la prosa, en términos históricos, corresponde en realidad a una civilización o una época en la que Castelar participa del espíritu romántico, para el que los mitos legendarios son, en cierto modo, portadores de la mentalidad del pueblo que los creó. La percepción histórica es acompañada de descripciones poéticas y de correspondencias alegóricas, producto de la idealización de los mitos, que es elemento nuclear para el análisis historiográfico sin quedar exento el componente poético de la prosa, que toca el ensayo y la narrativa histórica. La función del mito de Circe valida el conocimiento de la historia de la Antigüedad, así como la preocupación de Castelar por actualizar el conocimiento y situación de la mujer de entonces.

---

contó gran aceptación. A favor del estudio de los clásicos se encontraba Alfredo Adolfo Camús, catedrático de literatura griega y latina. Camús escribió una *Carta a don Emilio Castelar*, recientemente editada por Barrios Castro y García Jurado (2015). Tuvo una gran repercusión, sobre todo en el ámbito educativo, político y literario, porque se defendía el ideario del Renacimiento y apostaba por una educación católica y liberal al mismo tiempo. Esta valoración apreciativa sobre la materia pagana tuvo continuidad e influencia sobre sus alumnos Emilio Castelar, Pérez Galdós, Leopoldo Alas, José Canalejas y Méndez, incluso sobre Menéndez Pelayo. Camús escribió una carta a Emilio Castelar en defensa de la cultura grecolatina, en contra del rechazo de Gaume y en apoyo del buen uso de la cultura clásica para la enseñanza.

La figura de Circe alcanza la obra de Juan Valera (1824-1905) (véase García, Hualde, 1998), escritor y diplomático español de la llamada Generación del 68, a la que se adscribían Alarcón, Pereda, Galdós, Pardo Bazán o Clarín, todos ellos considerados literatos del difundido “Realismo”, gran paraguas donde cabían autores tan dispares como el propio Valera y Pardo Bazán. De su extensa obra, tratamos a continuación de forma sucinta de las referencias al mito en las novelas *Pepita Jiménez* (1874) y *Genio y figura* (1897). Valera considera la mitología como algo pasado de moda, como él mismo expone en *Pepita Jiménez* (véase p. 137), pero recurre a la materia de la Antigüedad como artificio retórico y apoyo en la construcción del personaje de Rafaela. La magia de Circe es comparada con la elocuencia de Rafaela, la recién llegada mujer española que se afana por reformar las costumbres de su esposo brasileño. Pero en lugar de darse la metamorfosis animal, al modo ya tradicional, gracias a la persuasión de Rafaela, Joaquín cambia sus hábitos naturales (véase p. 75). A pesar de su matrimonio, obtiene favores de hombres adinerados, a los que seduce en los salones de su ostentosa hacienda. En *Pepita Jiménez*, Valera se ocupa de la temática del amor y de las pasiones humanas en una doble vertiente controvertida: erotismo y religión, y sobre la diferencia de edad en la relación entre un hombre y una mujer. Don Pedro, padre del seminarista Luis de Vargas, se va a casar con Pepita, veinte años más joven. Surge, en cambio, el amor casto de Luis de Vargas hacia Pepita. Valera se introduce entonces en la mente de Luis para ofrecer múltiples detalles de la descripción de Pepita (véase pp. 177-178), que sublima la imagen de la muchacha andaluza a partir del mito de Circe, que es vehículo de idealización de belleza y de amor puro, contradiciendo la tendencia realista en auge de entonces, aunque la atracción por ella resulta una clara amenaza para su condición. Avanzada la novela, Luis se enamora de Pepita, que es correspondido por la joven, un amor que considera pecaminoso y puro a la vez, superior a su vocación religiosa (véase p. 222). Valera altera la interpretación tradicional del mito, interpretado frecuentemente como símbolo de amor lascivo, modificando las expectativas posibles creadas con la mera evocación de Circe.

Uno más de los autores destacados en la referencia a Circe en varias ocasiones es Leopoldo Alas, Clarín (1852-1901). Reúne la primera colección de cuentos bajo el título de *Pipá* (1886), que lleva el nombre del personaje protagonista de la primera de las narraciones. El libro fue publicado primero en prensa entre 1879 y 1884 (Pedraza y Rodríguez, 1980). En dos de los cuentos se hallan alusiones al mito, en “Amor’ é furbo”



y “Zurita”. Algunos de los personajes son relacionados por Clarín con la figura de la Antigüedad clásica. El trasfondo mítico acentúa algunas facetas características de la sociedad contemporánea al autor, en cuanto al panorama científico e ideológico de finales del siglo XIX, de la percepción de la mujer en este periodo, incluso de la vida de Clarín. En el cuento “Amor’ é furbo” Clarín traslada la acción a la Italia del siglo XVII, en el periodo en que el género dramático-lírico comienza a triunfar. Narra la historia de Orazio Formi, un poeta y libretista milanés, que se asocia con Brunetti, un compositor mediocre napolitano de vocación cirujano interesado en beneficiarse del éxito del artista italiano Formi. En favor de esta relación, el músico le presenta a la actriz famosa y tiple llamada la Provenzalli, comparada con Circe, una dama francesa vivida en el amor. El análisis previo a la obra de Ramos-Gastón (véase pp. 77-78) señala que era poco habitual este tipo de relatos en Clarín por dominar una línea frívola del contenido y de la ambientación, aunque el relato presente varios niveles de interpretación, el popular, el teatral y el histórico. Tras estas capas interpretativas, Clarín propone situaciones y “tipos” humanos del siglo XIX. Los intereses económicos ocupan un lugar importante en la caracterización de la Provenzalli, que resulta ser una mujer integrante de la sociedad burguesa de clase media de Madrid, que aspira al ascenso social. El individuo insatisfecho de sí mismo o de su posición era uno de los asuntos de mayor interés en la obra de Leopoldo Alas y de las novelas de su siglo, como en este caso, que la cantante italiana transforma su personalidad por una máscara moral y psicológica ficticia (véase Ramos-Gascón, 78). Por eso, el resultado de la “metamorfosis social” conduce al entendimiento del mundo cotidiano como algo accesorio, un juego interesado de caracteres, aledaño al mundo ficticio del teatro, que se convierte en un escenario de la vida real. En el estudio de los cuentos de Clarín realizado por Laura de los Ríos (véase pp. 190-191), se observa cómo el amor puede dividirse en dos categorías: el amor ideal, en el que la mujer es rubia, recatada, capaz de conquistar sin coquetería; y el amor pasional, en el que la mujer es frívola, una conquistadora intencional. Clarín adscribe a las figuras paganas femeninas y sus alusiones al segundo tipo de amor.

Esta pauta se cumple igualmente en el cuento “Zurita”. Aquiles Zurita, un estudiante taciturno, llega a Madrid para iniciar una prometedora carrera y doctorarse en Filosofía. Encuentra una pensión en la que comparte habitación con don Cipriano, que se hace pasar por filósofo y que le inculca las ideas krausistas. Zurita solo piensa en la unión del “yo” con el Ser absoluto y en el rechazo de los placeres. Clarín trata la caricatura de un

personaje tipo, al que ridiculiza en la figura de un pseudointelectual de provincias que cambia de ideología según las modas de pensamiento. A lo largo de su vida, Zurita se debate entre lo intelectual y lo vital, entre el amor y la pedagogía. Conoce varias mujeres, que lo situarán en esta tesitura. Doña Concha, patrona de la pensión, se enamora del joven. Sin embargo, a pesar de ser una mujer romántica, la forma de atraer a Zurita con suspiros exagerados que traspasan el tabique de la habitación y los gestos grotescos, además de la mofa de los inquilinos por sus supuestas habilidades en la cocina, dibujan un perfil burlesco de la viuda cuarentona. Zurita se confunde y entra en su cuarto a media noche. La escena cómica confunde a Concha, que desea con pasión calmar su ardor, tras lo cual el joven decide marcharse de la posada:

Comprendiendo Aquiles que aquella pasión de doña Concha le distraía de sus reflexiones y le hacía pensar demasiado en las calidades del *yo finito*, decidió dejar la posada de las chuletas de cartón-piedra, y sin oír a los sentidos, que le pedían el pasto perpetuamente negado, salió con su baúl, sus libros y su filosofía armónica de la isla encantada en que aquella Circe, con su lunar junto a la boca, ofrecía cama, cocido y amor romántico por seis reales. (p. 332)

Cuando los pensamientos filosóficos abandonan la mente del joven, aflora el conocimiento acumulado de los clásicos, en especial, la obra amatoria de Ovidio. Clarín intercala versos latinos del poeta “lascivo” con los momentos más calenturientos de Zurita: *Quidquid ibi poteris tangere, tange mei* (Entonces, todo lo que puedas tocar de mí, tócalo) de la Elegía IV de *Amores*, “versos llenos de vida, significando lo que antes Aquiles no podía entender” (p. 333). La identificación de la materia pagana con Circe y con el amor se repite con el personaje de doña Engracia, una antigua amiga ahora casada. Aunque Clarín no la califique de Circe de forma explícita, mantiene similitudes con el mito, y además, completa su descripción apelando a su desenfrenado instinto lascivo relacionándolo con el mito de Pasífae con el Minotauro, inspirándose en *Arte de amar* (I 295). Después de su estancia en Madrid, Zurita decide desempeñar el oficio de maestro en Asturias. En el pueblo de Lugarucos conoce a otra patrona, otra Circe, llamada Tula. Es una viuda de un americano rico, con excelentes dotes culinarias y con gusto por la lectura de George Sand, pseudónimo de la autora francesa de la época Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa Dudevant. A diferencia del pretendido amor romántico de doña Concha, Tula se inclina por el amor sensual, motivo por el que

establece y regenta una posada como tapadera decente en la que flirtear con hombres:

Aquella Circe le quería seducir sobre seguro, esclavizándole por la gula. Sí, Tula era muy literata y debía de saber aquello de Nasón

Et Venus in vinis ignis in igne fuit. (p. 351)<sup>65</sup>

Tula piensa cómo lograr la atención masculina con las artes de Circe, que Clarín atribuye al buen gusto culinario. Sin embargo, ocurre algo curioso, y es que Tula se comporta como la casta Penélope para evitar la caída en la tentación que ella misma provoca. De manera que se dibuja un personaje algo más complejo e interesante desde el punto de vista psicológico, porque confluyen en Tula rasgos compartidos de Circe y de Penélope, que mitológicamente pudieran considerarse contradictorios en relación con el amor, pero que forman parte integrante de la psique de Tula, que pretende actuar como Circe, en pensamiento, pero toma el modelo de Penélope, en la práctica (véase p. 349). Ante el despliegue de picardías, Aquiles Zurita busca la huida como solución, al modo en que fray Luis poetizaba en su conocida oda y que rememora Zurita de esta forma: “Hui de la sirena, pero no puedo olvidar los primores de la cocina” (p. 353), con el consiguiente cambio de roles. La tradición mítica establecía una diferenciación y una pugna entre la virtud y el vicio. Entrados en el periodo de finales del XIX, se sigue debatiendo el conflicto humano, pero con marcada ironía. La tentación y la contención chocan en la mente de Zurita. Se produce una contradicción entre las teorías de pensamiento positivistas, que buscan hechos y experimentación, frente a la contención de la experiencia vital amorosa. El careo ideológico deriva en la duda y en la postura escéptica de Zurita, que comienza a valorar la experiencia vivida por encima de la sujeción de los instintos. Sin embargo, Zurita antepone el estudio y la corrección moral a la satisfacción erótica. Conoce al dedillo la teoría amatoria de Ovidio, pero, finalmente, recurre al consejo de la huida, propuesto por Fray Luis.

El amor es una de las constantes en la creación artística de Clarín. El sentimiento amoroso en los dos cuentos aparece condicionado a otras acciones, a los intereses económicos, en el caso de la Provenzalli, y a la tranquilidad moral de conciencia y al dominio del instinto, en el caso de Zurita. Los cuentos dejan en un lugar delicado a los

---

<sup>65</sup> La edición de Ramos-Gascón aporta la siguiente traducción: “Y Venus con los vinos fue como una llama en el fuego” (p. 351 28n).

personajes femeninos comparados con el mito pagano de Circe, Concha y Tula tratan de cubrir sus necesidades pasionales, pero ven frustradas sus ilusiones. Finalmente, no consiguen satisfacer sus carencias afectivas, que se ocultan tras la parodia de sus intentos por conseguirlo. La repetición de Circe en estos personajes de distintos ámbitos sociales, como la Provenzalli, no es tanto una convención o intención de estereotipar el mito, algo que, por otro lado, proviene de la tradición, sino un recurso que sirve de base para recrear una multiplicidad de casos de amor en la sociedad finisecular de la participa Clarín.

En la siguiente obra de Pío Baroja se encuentra otro de los personajes inspirados en Circe; se trata de la novela *Zalacaín el aventurero* (1909), que forma parte de una trilogía junto con *La casa de Aizgorri* (1900) y *El mayorazgo de Labraz* (1903), las tres ambientadas en tierra vasca. Nos ocuparemos en este apartado de la última de ellas, *Zalacaín*, considerada como un ejemplo de novela abierta, sin otro argumento que las sucesivas acciones del protagonista. El hilo conductor es el personaje Zalacaín en el recorrido de su vida, desde su infancia en Urbía, hasta la muerte en el País Vasco francés (véase Pedraza, Rodríguez, 1986: 418). En el capítulo XIV, muy avanzada ya la novela, se cita el nombre de Circe como personaje de la epopeya griega, junto con Ulises. La alusión mítica con la hipótesis de un posible paralelo entre la novela, con los personajes de Linda y Zalacaín, con sus correspondientes épicos, Circe y Ulises, obliga a considerar la lectura de otro modo alternativo: “De conocer Martín la *Odisea*, es posible que habría tenido la pretensión de comparar a Linda con la hechicera Circe, y así mismo con Ulises; pero como no había leído el poema de Homero, no se le ocurrió tal comparación.” (p. 373. La voz del narrador controla e interviene en los hechos para inmiscuirse en la conciencia y pensamientos de los personajes creados que van jalonando el transcurso de la novela.

La inserción de la materia mítica por parte de Baroja propone un trasfondo de lectura clasicista de inspiración homérica, lo que conduciría a un mejor entendimiento de la obra. Asimismo, sugiere la recreación de Zalacaín como producto del eco y sombra de Ulises. Y, además, alumbraba la posibilidad de que otros personajes barojianos convivan y sean herederos del texto homérico. Según Rodríguez Adrados (1965: 204), el influjo de la literatura clásica en el autor español no era un hecho reconocido. Sin embargo, el crítico literario aporta como prueba la valiosa información acerca de la nutrida

biblioteca de Baroja, en la que albergaba alrededor de trescientos volúmenes de obras grecolatinas. En el mismo estudio, Rodríguez Adrados compara a Zalacaín con Héctor, en momentos específicos, y demuestra la existencia de una relación evidente con el héroe, con variaciones, entre la novela y la *Iliada* homérica.

En la primera mitad del siglo XX, Ramón Pérez de Ayala, representante del movimiento literario de la Generación del 98, reelabora de nuevo el mito de Circe en los relatos cortos *Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los limones* (véase Amorós, pp. 236-289; Agustín, pp. 143-174), publicados conjuntamente con el subtítulo genérico de *Novelas poemáticas de la vida española*. Los relatos pertenecen a una etapa de transición en las que el autor se centra en temas filosóficos o universales. El *Prometeo* se sitúa en momento de la producción literaria dentro de una época de profundo pesimismo del poeta español con la realidad contemporánea española. Ulises viene a encarnar al individuo español y a los propios regeneracionistas de este periodo, como el mismo Ayala, que inserta el mito homérico de las aventuras marinas con humor e ironía (véase Calvo, p. 352 ss.).

Ayala reelabora el complejo mítico de la *Odisea*, como el propio autor informa en el primero de los capítulos. El marco es fácilmente reconocible, pues ya antes de iniciarse el relato se inserta la poesía con el título “Rapsodia a manera de prólogo”, con el subtítulo “De cómo el moderno Odysseus encontró a Nausikaa” (p. 8). La narrativa se inicia entonces con la siguiente advertencia: “La aventura aconteció, sobre poco más o menos, como la refiere el aedo Homero, de los ojos de sin luz. Los lances (...) repiten la fábula antigua, si bien la mudanza de los tiempos introdujo ligeras variaciones” (p. 9). A continuación, Ulises, ante Nausícaa, toma la voz del narrador homodiegético y relata los sucesos de la épica: Lotófagos, Circe, Hades, las vacas sagradas de Helios, Escila, Caribdis y Calipso. Desaparece de la novela Penélope, contrapartida de Circe, que es la imagen representativa de la contención, porque es la princesa feacia el principio y fin de los viajes. Los nombres míticos se van sustituyendo según avanza la novela: Ulises, Juan Pérez Setignano, es un profesor de literatura griega en una universidad española. Es hijo de español y de italiana, y decide volver desde Florencia a España, viaje que supondría la correspondencia con el viaje homérico. El periplo se inicia en la ciudad de Sevilla, donde, en el Capítulo II, tiene el encuentro con Circe:

Juan cayó en los brazos de una encantadora sevillana, Lolita, *la de la carne*, apodada así, a pesar de su delgadez, por haber nacido en la Puerta de la Carne. Y tal es la Kirke de la invocación, de que Juan se libertó por los buenos oficios de Hermeias, que también se dice Mercurio, dios que preside a la distribución de las riquezas y bienes de pecunia. (p. 27)

La alusión deja clara huella del contenido erótico, por el que se siente invadido Setignano ante la joven prostituta. Antes, Hermes le había ayudado económicamente para mantener su devaneo sexual, “que le salía por un ojo de la cara” (p. 27). El ingrediente clásico, además, se refleja en el uso del epíteto, que es característico de la poesía épica de Homero, y que Ayala actualiza según sus intereses. Compárese, por ejemplo, el epíteto de Homero dedicado a Circe, “la de hermosos cabellos” (X 136), con el empleado por Ayala para referirse a Lolita: “*la de la carne*”. El mito está supeditado al marco de la crítica social finisecular y de inicios del siglo XX. La materia homérica sirve de inspiración y de soporte argumental sobre el que se superpone la percepción del autor de la sociedad de su tiempo. Ayala ofrece una nueva versión de un mito clásico, en la que, irónicamente, acumula anacronismos. En palabras de Amorós:

Pérez de Ayala podía contar su historia como moderna (lo que realmente es), pero no quiere. Se esfuerza en demostrar que esta historia moderna es la misma historia clásica. Logra, por tanto, crear un ambiente clásico. Y se divierte destruyéndolo, mostrando las inevitables distancias que hay entre los dos. (p. 241)

A juicio de Calvo (véase p. 357), la obra de Ayala sirve de pretexto para mostrar la visión pesimista sobre una España atrasada y la dificultad de encontrar una salida. En la obra se observan influjos y referencias de los románticos, como el título, que asemeja al “nuevo Prometeo” con el monstruo de Frankenstein de Shelley, de los filósofos Shopenhauer o Nietzsche, y de la novela de Unamuno *Amor y Pedagogía* (1902), que termina con el fracaso del protagonista.

La popularidad del mito de la maga en el género dramático se reavivó en las representaciones de inicios del siglo XX dentro del teatro musical del que forma parte el

género chicoSu. El género chico formaba parte de la tradición de teatro corto que arrancaba de la escena española en época áurea con los entremeses, jácaras, mojigangas, bailes dramáticos o sainetes. Sin embargo, aunque estas formas teatrales se habían mantenido a lo largo del XIX y XX, las circunstancias de los mecanismos de producción derivaron hacia lo que se denominó “teatro por horas”, que se desarrolló de manera considerable (véase Espín, 1995; Romero, pp. 14-18). El género chico incluía la zarzuela en uno o en dos actos; la brevedad de las piezas obedecía a la fuerte demanda de los teatros, que podían representar hasta cuatro funciones diarias con cuatro programas distintos, se abarataban los precios y se satisfacía al público de escasos recursos económicos, que disfrutaba de la música y el humor. Pero era en la zarzuela donde se podían dar elementos cómicos y melodramáticos (véase Serge, pp. 251-261). La zarzuela chica melodramática, de contenido actual o histórico, aportaba un protagonismo especial al conflicto amoroso-sentimental de los personajes que anulaba el componente de comicidad. En estas obras la ambientación y la escenografía adquirirían un papel relevante, con lo que se trataba de lograr mayor verosimilitud a los argumentos (véase Romero, p. 28). Por otro lado, en Europa durante los siglos XVII, XVIII y XIX proliferaron las óperas dedicadas al episodio de Circe, fácilmente reconocibles por el mismo título, como la de Isaac Flag, *Circe: a dramatic fantasy* (1915), la ópera de Werner Egk, *Circe* (1948) y la de Smith-Masters, *Circe; an opera in two acts* (1956). En este contexto se sitúa la obra *Circe* (1902) de Ruperto Chapí, fundador de la Sociedad General de Autores Españoles. El libreto fue escrito por Miguel Ramos Carrión, al que puso la música del maestro Chapí. La pieza se editó en 1902 para la inauguración del Teatro Lírico de Madrid. La ópera toma como fuente la épica de Homero y el Canto X de la *Odisea*, donde como se sabe tiene lugar el encuentro de Circe y de Ulises. El argumento se desarrolla durante el año en que Ulises permaneció en la isla de Circe. El modelo y la fuente intermedia son deudoras de la comedia de Calderón, *El mayor encanto amor*, son diferentes variantes. Dando un salto en el tiempo, y dentro del contexto que ofrece la combinación de cultura barroca, teatro, poesía y música, se encuentra la composición poética de José-Miguel Ullán, *Circe de España* (2006), en colaboración musical con Luis de Pablos, estrenada en el Festival Pontino de Música celebrado en Sermoneta (Italia), cuyos versos se inspiran en el *Coloquio de los perros* de Cervantes (véase Cotello, pp. 87-103; Trucchi, 2000).

Suárez de la Torre (p. 791) señala que la producción de novela contemporánea española en la que el mito griego es componente o elemento nuclear no es amplia. El motivo parece apuntar al hecho de haber sido tratado repetidamente y el diseño narrativo del mito va quedando desdibujado. Añade que existe carencia de una tradición moderna de novela de tema griego y lo mismo ocurre con el tratamiento narrativo del mito. Entre estos testimonios se encuentran novelas que trata de historiar la materia mitológica recreando el mundo histórico del siglo VIII a. C. Sin embargo, la actitud de distanciamiento es compartida con la del respeto y admiración hacia las figuras clásicas. Algunos ejemplos de novelas mitológicas en el panorama europeo podrían ser el *Teseo* de André Gide, las dos obras sobre el mismo héroe de Mary Renault: *El que debe morir* y *Teseo, rey de Atenas*, *El vellocino de oro* de Robert Graves, *Casandra* y *Medea* de Christa Wolf, finalmente, Marguerite Yourcenar, con *La nueva Eurídice*, *Electra o la caída de las máscaras*, por citar algunas. En este apartado se incluyen también relatos breves, que son reescrituras que se centran en alguna secuencia del mito, de momentos concretos de su historia que por algún motivo llaman la atención del autor. Dentro de este contexto nos ocupamos de dos novelas: *Ariadna de Naxos* (2002), de Javier Azpeitia y *El mar en ruinas* (2005), de David Torres; y los relatos de Agustí Bartra, Salvador Spriu, *Grandes minicuentos fantásticos* (2004) y el relato de Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe* (1991).

La primera de las novelas, *Ariadna de Naxos*, se inicia cuando un grupo de guerreros aqueos someten la ciudad de Cnosos, gobernada por Europa. El caudillo griego, Aristeo, decide fijar su dominio sobre la isla con la alianza matrimonial forzada, sustituyendo un pacífico matriarcado por una ley militar y patriarcal, imponiendo el culto de sus dioses violentos, para derribar el de la Diosa Madre, que permite el desenfreno durante sus rituales. Es, entonces, cuando la ciudad fabulosamente se desdobra para conservar las costumbres ancestrales en clandestinidad. El hijo de Europa, Minos, es tomado por Aristeo como futuro rey de la región. Sin embargo, Europa tratará de manejar el gobierno de la ciudad con ayuda de Pasífae, de Ariadna y de Circe. El papel de las mujeres sale favorecido en la novela de Azpeitia, porque la trama se articula, en su mayoría, gracias a sus acciones y a su toma de decisiones. De la formación didáctica de Pasífae se hace cargo su hermana menor Circe, de la isla de Eea, en el mar Adriático. El autor ha considerado fijar el espacio mítico de Circe en la costa Este italiana, en una geografía mítica occidental alejada de la región oriental asiática de la Cólquide (véase p.



59). Para recrear la trama, tal y como si se tratara de una novela histórica, Azpeitia ha de conservar información reconocible del mito de Circe, variando otros datos. Por ese motivo, prescinde de la caracterización divina del mito, propio de la épica homérica, aunque conserva elementos fantásticos. En esta versión, Circe es una sacerdotisa que ofrece a la Gran Madre. La variante narrativa difiere, respecto de testimonios anteriores, en que Circe mantiene relaciones con un héroe sin ofrecer tributo alguno a otra divinidad. Se observa la proximidad con la muerte y con las prácticas rituales en las que se produce el derramamiento de sangre de víctimas masculinas. La relación que tiene Circe con las Parcas y los hilos de la vida, propuesto por Azpeitia, es un detalle ajeno al dibujo más tradicional del personaje mítico. Un rasgo que no menciona es el de la habilidad de Circe para llevar a cabo la metamorfosis en animales, lo que el autor traslada a una más de las muchas cualidades de Pasífae.

Según ha señalado García Gual en un artículo de la revista digital *Letras libres* (véase 2002: 1), se trata de una novela infrecuente dentro del panorama narrativo español, y de ahí su peculiaridad, pues el autor se basa en una hipótesis divulgada en la que antes de la llegada violenta de los griegos a Creta existió un matriarcado y un culto ancestral a Diosas Madres del Mediterráneo, que fueron sustituidas por el culto a Zeus y a los demás dioses olímpicos. La tesis se remonta a los estudios de J. J. Bachofen (1815-1887) y se encuentra en novelas de R. Graves, *El vellocino de oro* y *La diosa blanca*. Javier Azpeitia saca partido a esta supuesta hipótesis del matriarcado, sin aparente valor científico. García Gual añade una nota de prensa de Azpeitia en la que el autor declara haber utilizado esta teoría como argumento novelesco, como metáfora sin base científica o arqueológica, e incluye la cita del mismo autor al respecto:

Ahora sabemos que los argumentos históricos que se aportaron para demostrar tal hipótesis son falsos, lo que nos devuelve un vacío saturado de molestas nóminas de restos arqueológicos y, tras él, la evidencia de que siempre nos hemos comportado con las mismas pulsiones de ambición y poder que caracterizan en la actualidad a nuestra cultura. Sin embargo, aquella hipótesis ofrecía una descripción de las actuales patologías sociales comparable a la que dio el psicoanálisis del de las patologías de la mente, y creo que, si bien no hay argumentos para discutir su falta de consistencia histórica, como metáfora de la construcción de nuestra cultura sigue teniendo una validez sorprendente. El

conocimiento poético, distinto del científico, prescinde de los modos de argumentación, de la elaboración y demostración de las premisas. Este relato no es, por tanto, una reivindicación de un pasado histórico indefendible, sino exactamente eso: un intento de hablar de nuestra esencia utilizando para ello la narrativa fantástica, no la historia. (2002: 3)

Azpeitia adapta el mito a sus intereses novelescos que tratan de describir una supuesta sociedad primitiva dirigida por mujeres. En este nuevo orden, Circe pierde el respaldo maravilloso y el halo divino por un papel cercano a una versión historicista, en la que desempeña el papel de sacerdotisa y comadrona.

A diferencia de Azpeitia, la novela escrita por David Torres, *El mar en ruinas*, se ocupa de otros intereses. Sus obras han sido merecedoras de varios premios nacionales, fue finalista del Premio Nadal en 2003 con *El gran silencio*. El texto *El mar en ruinas* es de tema mitológico y toma forma narrando una prolongación de la *Odisea*. La novela se inicia con la voz de Penélope estando embarazada de Odiseo. La heroína cuenta a su futuro hijo la vuelta de su padre. Sus palabras toman forma e imagen en el telar, que se convierte en una écfrasis de la historia troyana y en el reflejo ilustrado de su monólogo interior. A medida que cuenta teje el pasado de la guerra de Troya y las batallas de su marido, pero también dibuja el futuro. El retorno del héroe es el final de la leyenda y el inicio de una nueva epopeya, pues, tras su llegada, los bardos necesitan seguir cantando sus hazañas para mantener viva su leyenda, lo que origina la invención de un nuevo nombre legendario, el de Odiseo. De esta forma Torres plantea una duplicidad sobre la que se construye la trama, basada en el enfrentamiento entre el pasado mítico y presente, en el que Ulises va a redescubrir su condición humana. Para contrastar lo que cantan los aedos decide volver y recorrer de nuevo los mismos lugares de antaño y completar esta nueva epopeya de autoconocimiento, en la que se puede volver en el espacio, a lugares pretéritos visitados, pero donde no es posible recuperar el tiempo ya pasado. Con este argumento, David Torres recrea momentos de la épica, amplía y simplifica detalles que se ajustan al dibujo de un personaje sumido en la realidad del paso del tiempo.

El episodio de Circe es el primero de esta andadura. La expedición llega a la isla de Eea, y Odiseo se encuentra con la hechicera. Al igual que ocurría con la novela mitológica de

Azpeitia, Torres suprime la categoría divina. El autor configura un personaje vulnerable e incapaz de vencer su deseo de maternidad. Para ello se obsesiona en utilizar a los hombres como objeto sexual. Torres se detiene en la descripción de los momentos eróticos, justificados en la imperiosa necesidad de Circe de ser madre. Los momentos de pasión se intercalan con escenas de humor y de ironía, que evidencian la naturaleza humana de los héroes. Después del baño ofrecido por Circe, Odiseo se mira al espejo y se enfrenta a las huellas del envejecimiento:

“Dicen que eres una hechicera...”, aventuró.

“Una buena hechicera”, dijo ella, vertiendo unas sales en el agua, “no hace más que acelerar ciertas transformaciones. Si me lo permites, te lo mostraré”.

Suavemente, con premeditada lentitud, despojó a Odiseo de sus ropas. Un espejo de bronce le reveló que el tiempo no solo había llovido sobre su carne: había nevado. En sus piernas huesudas, en las proximidades de su sexo arrugado, en el vello del pecho, en su barba, en los mechones rebeldes de su calva. Se encontró tan viejo, comparado con el hombre que entrara en esos mismos baños tantos años atrás, que pensó que Circe ni siquiera necesitaba fingir que no lo reconocía. También, por un instante, reflejado en la dorada ondulación del bronce, ante el danzante resplandor de las antorchas, pensó si esa era la metamorfosis prometida, su dulce venganza.

“Ahora voy a transformarte en un hombre. Un hombre limpio, quiero decir”, bromeó ella. (pp. 64-65)

Torres refiere al motivo de la metamorfosis como metáfora de la vejez, en una escena más propia de la vida cotidiana. Los animales se convierten en una imagen erótica de los pechos de Circe y el ofrecimiento de la copa lo aprovecha el autor para dar entrada a Dioniso, que surge en la imaginación del beodo Odiseo, producto de la embriaguez. Como un diablillo, Dioniso se permite dar consejos al oído, empujándole al disfrute de la vida, activando la conciencia de Odiseo, en la que, muy a lo lejos, tiene presente la figura de Penélope. Circe finge cuando dice a Odiseo haber tenido a un héroe parecido a él en el pasado. La búsqueda de su identidad hace que sea él, un Ulises centrífugo, el que en esta versión solicite permanecer con ella. Sin embargo, la hechicera reconoce que los amantes son sombras de aquel héroe ya pasado y decadente: “En su soledad insular, Circe convocaba en sus amantes el espíritu de un Odiseo juvenil, impetuoso, y

fiero. Nadie podía reemplazarlo y menos que nadie tu padre, un cincuentón inquieto, febril, lleno de nostalgia de sí mismo” (p. 68). Se trata de una Circe con una fuerza de atracción que atrae, manipula y expulsa de su lado a los hombres, tras haber sido utilizados con un objetivo marcado. Circe mantiene su determinación de ser madre y acabar con el periodo de esterilidad, lo que la diferencia de otros seres femeninos, como las Sirenas, que solo dejarían huella en la memoria de las leyendas, en lugar de un hijo para la posteridad. La inmortalidad puede conseguirla asegurando su descendencia. Sus conocimientos en hechicería se dirigen al conocimiento de los ciclos lunares que influyen en los ciclos menstruales, de manera que el apareamiento se ajuste al calendario natural. Llega a sus oídos la llegada de un héroe, un semidiós, Odiseo, en el que pone todas sus esperanzas, pero sin resultado y desiste de su empeño obsesivo: “Lo siento, repitió una vez más, mientras recogía su túnica del suelo. «Solo soy un hombre. Tal vez deberías buscar un héroe o un dios.” (p. 76). Torres da un giro a la tradición aportando una perspectiva original que pone al descubierto una problemática actual, pues carea el mito con una cuestión de la sociedad en la que se superpone la necesidad individual por encima del amor.

Los avances tecnológicos de hoy en día suplen la contingencia de incapacidad del ser humano de concebir hijos. La novela *El trazo oculto* (2015) de Graciela Rodríguez, por ejemplo, trata con humor, sazonado de múltiples referencias mitológicas, este tema tan delicado y sometido frecuentemente a debate hoy en día. Los avances científicos y la criogenización no dejan de ser una forma de metamorfosis evolutiva, lo que permite vencer incluso la propia selección natural, posibilitando la elección personal de varias mujeres de congelar sus óvulos para hacer vida sin necesidad de pareja o tener descendencia según permita el éxito en los negocios, dejando en un segundo plano el amor.

Otros autores de la contemporaneidad rememoran el mito por medio de minirrelatos, que recogen algún momento del episodio odiseico y lo modifican ligeramente revelando su inclinación artística hacia la materia del pasado. Es el caso del autor catalán Bartra y la composición que lleva el título de Circe, incluido en la colección *Grandes minicuentos fantásticos* (2004):

No hay sueños en mí, Ulises. No proyecto sombra sobre cosa alguna. El mundo es como una rueda radiante que comienza a girar cada mañana cuando abro los ojos. ¡Es todo tan sencillo! Un pájaro atraviesa el cielo: vuela, nada más, Una herramienta es brillante y dura: ha sido hecha por el ingenio. El mar está siempre despierto; las piedras duermen siempre. Yo no sueño, Ulises: cuento: una brizna, las estrellas, el aroma del heno, la lluvia, los árboles. Y como no quiero repetir nada, a nada le pido permanencia. La vida es como el agua: tócala con la mano abierta y la sentirás vivir, siempre igual en su fuga. Pero si aprietas la mano para cogerla, la pierdes. Mucha gente ha pasado, de muchas leyes y distintos países, por esta casa a orillas del mar. Y en cada uno la felicidad tenía un nombre diferente; pero se trataba siempre de alguna vieja y arrugada historia que llevaban a cuestas. ¡Quédate, Ulises! (página)

Lo más llamativo es el preciosismo de los paisajes, donde no falta la luz del cielo y la presencia del elemento marino, que evoca, en cierto modo la geografía mediterránea. Según García Gual (véase 2006: 275-279), Bartra escribe la versión homérica con la mente fija en la lejanía de su forzado exilio, tras diez años de ausencia de su tierra, que tuvo que abandonar tras la guerra civil; se concibe el relato espacio propicio para identificar el narrador con el exiliado y errabundo Ulises. Recrea con poético colorido todo ese litoral soleado, cuyo escenario es compartido con la Costa Brava y la marina Ítaca. La función evocadora del mito encaja con los ingredientes marinos; los árboles y la foresta se prestan, entonces, a la recreación en un contexto de viveza y de nostalgia compartida.

Se descubre una amplia gama de sensaciones concentradas de forma sucinta. Llama la atención el espíritu dialogante de Circe y de su necesidad de interlocutor ideal con el que compartir el espacio de soledad en el que se encuentra confinada durante largo tiempo, lo que se confirma con exclamación final. La felicidad de sus huéspedes funciona de envoltorio con el que se presentan todos aquellos que pasan por su isla, lo que, en realidad conlleva de trasfondo y de forma lejana el recuerdo de la metamorfosis de evidente huella clásica. La constancia, paradójicamente, reside en el cambio de navegantes, lo que induce a pensar en el hastío de una experiencia cíclica repetida en el tiempo, y a la vez, resulta contradictorio, pues esos mismos encuentros resultan fugaces. Algunos elementos de la isla se personifican de forma que se establece una cierta

relación de complicidad con el observador y con la naturaleza. Bartra parece aprovechar el mito como pretexto para reflexionar acerca de la felicidad y de la vida, que mezcla con el recuerdo de su tierra y de sus seres queridos.

Uno más de los minirelatos breves que incorporamos en la relación de autores contemporáneos es el del autor catalán Salvador Espriu, que salió publicado en *Las rocas y el mar, lo azul* (1986):

¿Qué puedo hacer sino desesperarme por toda la inmortalidad en la tiniebla?, decía y repetía la reclusa voluntaria. “El héroe se marchó y ya debe haber llegado a su isla, al término de su navegación. Jamás conoceré a nadie como él, tan astuto y tan hombre, un hombre de verdad. Lo era tanto, que no fue necesario convertirlo, como a los demás, en cerdo. Maga envejecida, mi poder no me entretiene. Que quienes viajan por el mar pasen, de ahora en adelante, sin peligro, junto a mi reino. No voy a moverme para atraerlos con mis hechizos. Sentada en la sombra, únicamente su recuerdo me iluminará. ¿Lobos, cerdos, hombres? ¡Bah, qué importa! Tan solo en aquel hábil e ingenioso aventurero hallé reunidas todas las cualidades y fuerzas por las que yo suspiraba. En él las descubrí aunadas en un grado tan alto, tan eminente, que me negué a cambiarlo de aspecto. Jamás bestia alguna, pequeña o grande, sirvió a mi placer anómalo tan bien como él, mientras le convino que durase, con los demás compañeros gorrinos, su cautiverio. (p. 84)

En esta versión, Circe recuerda el paso de Ulises por la isla, fue el único al que no pudo hacer prisionero para convertirlo en uno más de sus amantes. Se trasluce la imagen de una Circe avejentada, en la que se percibe la huella del paso del tiempo, pero a la vez, conserva su condición de mujer caprichosa que decide dejar de hechizar porque ya no le satisface. Espriu prefiere poner el acento sobre el lado más erótico: los placeres sexuales se convierten en experiencias vitales anómalas, fuera de la norma; quizás en un deseo por transgredir la visión moral más tradicional del mito. El humor y el tono satírico instrumentalizan el retrato de una Circe completamente desmitificada, incapaz de hacer frente al paso inexorable del transcurso de la vida. El contraste de espacios temporales distintos junto con la memoria de las vivencias pasadas es materia común con el relato que abordamos a continuación de Lourdes Ortiz, y de algunos de los poemas.

### 7.1. *Los motivos de Circe de Lourdes Ortiz*

Lourdes Ortiz es una de las escritoras más consolidadas de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX (véase Ena Bordonada, 2010: 417-434; Giralt, 2001). A juicio de Pilar Nieva (véase 2004: 40-55), pertenece a las creadoras del periodo de la Transición española que llevan a cabo reinterpretaciones de personajes femeninos. Es el caso de las escritoras Montserrat Roig, Esther Tusquets, Carme Riera, Nuria Amat, Concha Alós o Ángela Vallvey. Lourdes Ortiz, en *Los motivos de Circe* (1991)<sup>66</sup> recoge una serie de relatos con versiones de figuras míticas de la tradición griega y de los textos bíblicos, incluso de personajes que han sido fuente de inspiración de artistas, como Da Vinci. Los argumentos tratan de mujeres protagonistas, en algunos casos arquetipos de conducta, que se han mantenido hasta nuestros días pertenecientes al mundo cristiano, homérico o al arte pictórico: Circe, Penélope, Betsabé, Salomé, Eva o la Gioconda. En todos los relatos la autora rescata las voces silenciadas hasta el momento con la innovación del testimonio de los “motivos”: historias, sentimientos, quejas, anhelos contados por ellas mismas desde su voz interior. La edición de Morgado (véase 1991: 21) interpreta estas reescrituras como ejemplo de la sensibilidad moderna de la cultura contemporánea, que contempla la posibilidad de múltiples puntos de vista desde los que se puede observar la realidad. En esta línea se sitúan las recreaciones de la autora, que se aleja de los discursos unilaterales establecidos a lo largo de la historia. Los personajes femeninos han sido representados con frecuencia desde la perspectiva masculina maniqueísta de la mujer rebelde, amenaza o peligro constante para el otro sexo, o de mujer sumisa sometida a los valores masculinos. Ortiz extrae el mito de Circe del catálogo de figuras de la Antigüedad clásica para aportar una imagen actualizada, al margen de cualquier propósito totalizador sobre el mismo objeto de representación. El mito adquiere una dimensión heterogénea, se hace más complejo y humano.

Para el comentario del relato es imprescindible el estudio previo de las fuentes que, en el caso de Ortiz, reviste especial importancia por su bagaje cultural y profesional. La épica homérica de la *Odisea* es la fuente principal del relato, pero la influencia de las tragedias de Eurípides, *Penteo* e *Hipólito*, aportan el acento y el tono trágico al relato de Penélope. La *Poética* de Aristóteles sirve de apoyatura para desgranar y argumentar los

---

<sup>66</sup> Para el estudio de Circe en la obra de Lourdes Ortiz, remito a mi trabajo publicado en *Analecta Malacitana* (2012: 99-118), como fruto del Trabajo de Fin de Máster del mismo año.

momentos más relevantes del relato. Por otro lado, Ortiz dirigió, aunque no publicó *Penteo*, la tragedia se estrenó en la RESAD en 1982, fecha próxima a la primera edición de *Los motivos de Circe* en 1988 (véase de Andrés, p. 93). A los autores griegos hay que añadir la presencia de varias obras latinas de Ovidio: *Heroidas*, *Arte de amar*, *Remedios contra el amor* y *Metamorfosis*. En especial, las cartas de las heroínas incluidas en las *Heroidas* aportan el tono a las voces de Circe y Penélope. En el caso del relato de Circe, *Remedios contra el amor* de Ovidio proporciona también la línea argumentativa. Además, Virgilio, con sus *Bucólicas*, contribuye con elementos que forman el *topos* idílico que impregna el espacio amoroso que rodea a Circe.

El manejo de estos textos y tradiciones le permite potenciar las cualidades de Circe, como la elocuencia y la capacidad de persuasión que utiliza para seducir a Ulises. Durante el relato, Circe emplea un lenguaje más moderno, en contraste con el lenguaje arcaico del héroe como forma de diferenciación y de distanciamiento. Sin embargo, su discurso conserva el eco de la épica homérica manteniendo el ritmo del verso hexámetro. Se conservan las fórmulas de tratamiento habitual de la épica con el uso de epítetos homéricos, por ejemplo: Circe de largas y doradas trenzas o Atenea de ojos de lechuza; incluso, en la calificación de sustantivos del tipo “argéneas”, por mencionar alguno. Incluye citas literales de la obra fuente para desplazarlas de su contexto épico, proporcionando una nueva orientación a las historias y conferir otro sentido más próximo a su versión de los hechos. Se sigue el orden y la cronología de los acontecimientos acaecidos en la *Odisea*, excepto en algunas anacronías, como ocurre con el episodio de las Sirenas. La aventura de las Sirenas aparece en la *Odisea* en el Canto XII cuando Ulises abandona a Circe, sin embargo, en el relato el suceso ocurre con anterioridad al encuentro con la diosa, lo que da idea de la libertad del empleo de las fuentes.

Ortiz propone una relación entre Circe y Ulises más bien mundana y próxima al sentir actual, lejos de la concepción homérica de los dioses. Para ello, emplea el narrador omnisciente en tercera persona, lo que facilita esta visión subjetiva e intimista con la que se exterioriza el sentir de Circe. Se desplaza, por tanto, el centro de atención ocupado por los mitos vistos desde la perspectiva masculina. Este acontecimiento abre espacio a otras manifestaciones subjetivas desde el punto de vista femenino. La riqueza en su caracterización se apoya en rasgos psicológicos producto de sus reflexiones



mantenidas desde distintos planos temporales: el pasado, de la relación con Ulises, y el presente del relato. Se manifiesta, de este modo, una psique subjetiva, inestable y cambiante, que actualiza el personaje de maga y hechicera en distintas facetas.

Circe ocupa un lugar importante en el desarrollo de la travesía del héroe homérico. Sin embargo, los rasgos de divinidad de la épica se desvanecen en el relato contemporáneo que, como se verá, libera a la diosa de cualquier elemento sobrenatural. El contraste de caracterizaciones, entre la épica y el relato actual arroja luz acerca de la posible intención de la autora para desvincular a la figura femenina de su entorno más arcaico. Desaparece del relato el brebaje que Circe utiliza para hechizar a los marineros, la hierba moly proporcionada por Hermes para neutralizar los efectos del brebaje, el telar, el licor que hace olvidar a los héroes la vuelta a su hogar. Circe carece de fórmulas mágicas con las que subyugar a Ulises con sus poderes, puesto que el embrujo es sustituido por la relación de amor.

El relato se desarrolla desde el recuerdo y la memoria a través de los cuales se llena el silencio de Circe del texto épico. Con este fin, la autora varía elementos del escenario del personaje, aunque mantiene la soledad y la condición de aislamiento a las que Circe se veía sometida en el poema homérico, pues continúa habitando la isla en soledad: “Desde hace tiempo, desde que los dioses la relegaron a esa abrupta y solitaria isla cubierta de encinares en cuyo centro se alza en medio del más tranquilo valle ese palacio que es refugio y su huerto” (p. 61). El entorno donde Circe espera la llegada de los marineros es “esa abrupta y solitaria isla cubierta de encinares”, lugar donde en soledad aguarda arrullada “por el canto monótono de las cigarras” (p. 61) y “el sonido amodorrado de las chicharras” (p. 72). Otro elemento bucólico más es la melodía que surge de los instrumentos musicales. Estos utensilios pastoriles se emplean bien con su función acústica propia, en el caso de la cítara: “Noches enteras, sentados bajo las higueras, bebiendo vino rojo, oyendo el tañer de la cítara”; o mediante la metáfora con la que se desplaza el uso musical del caramillo a símil de las doncellas “ligeras como la nota más aguda y penetrante del caramillo” (p. 60). Asimismo, el componente acuoso también está presente en torno a las siervas que rodean a la maga, pues “se bañan en la fuente” (p. 64), elemento líquido con el que se completa el dibujo de la campiña bucólica. El espacio geográfico se transforma en metáfora de lugar ameno, desplazando el entorno épico por un locus bucólico de cuño virgiliano. Ortiz se sirve de elementos

propios de la poesía pastoril (véase Cristóbal, 1980: 15 ss.) para emplazar a Circe en un ambiente de amenidad propicio para el amor, con motivos vegetales, como el tópico *arbore sub quadam*, la corriente de agua o la fuente, la música y el canto de las cigarras. A su vez, Ortiz se vale de las sirvientas para insertar material homérico en el momento posterior al encuentro amoroso entre Ulises y Circe, instante en que las doncellas preparan la mesa en honor a la hospitalidad del héroe. Recupera epítetos presentes en la épica: “mesas argénteas, (...) canastillos de oro, lienzo y tapetes de púrpura, áureas copas, cráteras de bronce y un amable fuego siempre encendido bajo el trípode de metal” (p. 60). Expresiones que son eco del Canto X:

Mientras una tendía por los troncos los bellos tapetes,  
recubriendo de púrpura el lienzo que echaba primero,  
la segunda ponía por delante las mesas de plata  
y dejaba los áureos cestillos encima; otra de ellas,  
tras mezclar en argéntea vasija suavísimo vino  
con sabores de miel, colocaba las copas de oro;  
con el agua la cuarta venía, la echó en gran caldera  
y encendió vivo fuego debajo del trípode (...) (X 352-359)

Otros ingredientes pastoriles se suman a la descripción del ambiente bucólico, tales como: las hayas, las encinas o el cornejo como motivos vegetales del paraje del amor virgiliano. Sin embargo, la narradora juega con estos elementos al conferirles un sentido connotativo en la descripción de los marineros: “Bellotas, fabucos y el fruto del cornejo comen ellos ahora (...)” (p. 63). En el relato el fruto del hayedo se trueca en alimento de pira. De esta forma, se parodia la conducta de los hombres convertidos en cerdos que satisfacen sus instintos hedonistas, invirtiendo así la imagen de los héroes guerreros reducidos a burdos animales de bellota.

Ortiz desvincula el mito de Circe de todo aspecto relativo al ámbito de lo divino y lo sagrado para potenciar el lado humano de este personaje rico en matices. Pretende, sobre todo, hacer sentir e indagar en la psicología del personaje y no tanto contar una historia con principio y final. Con este objetivo, se emplea una estructura narrativa circular, con lo que consigue condensar las sensaciones y los sentimientos a los que se da mayor importancia. Así lo indica la propia autora en entrevista concedida a *Ínsula*:

“Eros significa el presente, lo que se quiere conservar, las sensaciones. Tánatos es lo que se va, el tiempo” (pp. 1 y 12). Esto explica las constantes evocaciones al pasado, un ir y venir en forma de *flash-backs* continuos que rompen con la linealidad, de forma que el relato comienza y finaliza con el mismo suceso: la eterna llegada de los marineros a las costas de su isla. Incluso, enfatiza el hecho con la ironía de un símil para describir su presencia: “Como cerdos... (...)”, y con el mismo final “(...) como cerdos...” cierra el relato. Este empleo cíclico estructural del tiempo anula el desarrollo lineal, como así lo evidencian los mismos pensamientos de Circe, quien anhela con nostalgia la memoria del tiempo pasado: “Era el tiempo verdadero, el no-tiempo, el lugar del goce (...)” (p. 72).

Además, el hecho de hacer coincidir principio y término con el mismo recurso retórico obedece a motivos estructurales y también a cuestiones de significación. El inicio recupera la imagen de la transformación de los héroes, acontecimiento que ha pasado al catálogo de imágenes colectivas del texto homérico. Los poderes que Circe despliega en la épica subyugan a los hombres de Ulises, a los que mediante brebajes mantiene en cuerpo de animal durante nueve meses, momento en el que la maga los devuelve a su estado natural. En cambio, el final de la narración se aleja de la imagen clásica, puesto que la metamorfosis adquiere un significado bien distinto. Se produce, pues, un desfase semántico entre las dos franjas temporales en las que se desarrolla el relato (véase Lanieri, 2007: 377). La conversión adquiere un sentido alegórico y sarcástico del comportamiento humano, porque la voluntad de los héroes queda en entredicho tras la versión más actual transmitida por el relato.

También, y mediante la circularidad como andamiaje narrativo, se consigue la ironía y el distanciamiento respecto del poema griego, de forma que los sucesos prodigiosos de los héroes pierden el halo maravilloso al convertirse en actos iterativos. Para Boitani, según analiza en *La Sombra de Ulises* (véase p. 164), este efecto se consigue mediante la parodia temática, pero también con la estructural: “Poco a poco, la ironía se nos va revelando en su vertiente existencial y ontológica”. Según el filólogo italiano, la muestra más explícita de esta actitud se halla en los *Cuadernos* de Paul Valéry, obra en la que el narrador describe la conciencia metafísica desde el interior de Ulises: “Los encantamientos, los obstáculos, los hechizos adversos, los peligros; todo se le apareció bajo especie de memez del universo y los dioses. (. . .). Además, todo esto se ha hecho

ya cien mil veces, no abuséis de mis facultades” (véase Boitani, p. 164). Esto ocurre en el relato, cuando se alude a la eterna llegada de los marineros mediante el presente habitual: “pero siempre es lo mismo: ellos abandonan las barcas y avanzan hacia el palacio” (p. 61), y también con su transformación en cerdos, seres sometidos por su falta de voluntad: “Y así será una vez más, sin que ella, Circe, pueda hacer nada por impedirlo” (p. 63). El sentido de lo heroico se cae sobre sí mismo y deviene en sarcasmo que rompe con la lógica del mito.

La acción y las hazañas de los superhombres pasan a un segundo plano, pues la importancia y el centro de atención se traslada a las sensaciones interiores del personaje de Circe estableciéndose, además, un distanciamiento respecto de lo heroico. Circe se alinea con la visión que del héroe proponen otras narradoras europeas como Christa Wolf, en *Cassandra* (1987), donde la heroína, dirigiéndose a Eneas, le expresa su incapacidad de amar por una figura legendaria idealizada: “No puedo amar a un héroe. No quiero presenciar tu transformación en estatua” (p. 147). A su vez, la circularidad detiene el ritmo de la acción, dejando paso a la subjetividad y al intimismo de Circe, que es el verdadero hilo conductor con el que se revela el auténtico sentir del personaje atrapado en el tiempo y en el recuerdo. Rememorar el pasado constituye una forma de escape, una forma de oasis de liberación del hastío permanente. Este acontecimiento establece un cambio respecto de la mirada masculina y del arquetipo tradicional.

El hecho de que se haya escogido una figura mítica femenina tan vilipendiada por la tradición es destacable porque no se presenta al modo en que los hombres la identifican y la describen, sino que el centro de atención se desplaza a Circe convertida en entidad nuclear en torno al cual gira el relato. Este punto de vista lo practicaba Ovidio en las cartas amatorias *Heroidas*, dando voz privilegiada a las heroínas de la mitología. Alicia Redondo, en uno de sus trabajos *Mujeres y narrativa*, considera que el cambio de punto de vista implica un proceso de descentramiento que lleva a la aceptación de “lo otro”. Añade que este desplazamiento ha supuesto un giro copernicano en los últimos tiempos, y así explica que: “(...) la clave epistemológica del progreso humano ha sido el desarrollo de la difícil y paulatina aceptación de lo otro, tanto como ser humano, como aquello que es diferente a lo establecido como norma aceptada (...)” (p. 1). Circe forma parte del poso literario de la cultura canónica dominante, cuya imagen ha sido transmitida como motivo marginal, habitualmente silenciado y a la sombra de la figura

masculina. No obstante, la narradora, al dotarle de un discurso propio, irónico y alejado de lo mítico, equipara e iguala su papel de protagonista privilegiado a la altura de Ulises, el héroe mítico por excelencia.

Ortiz relata la llegada de la expedición de Ulises a los dominios de Circe con evidentes muestras de sarcasmo, de manera que los héroes, las figuras de la mitología clásica, son reducidos a figuras literarias, a metáforas, desnudos de sus atributos sobrenaturales transmitidos desde el mundo clásico. Para ello, se emplean adjetivos valorativos cargados de subjetividad para describir sus rasgos físicos, pero sobre todo psicológicos, es decir, relativos a su comportamiento: “Esa mirada torcida, agria, los ojillos turbios por una lujuria siempre insatisfecha (...) sonrisa avarienta, labios glotones (...) mar que periódicamente vomita a sus costas una manada de hombres peludos” (pp. 59-60). Los hombres son “pobres bestias acorraladas” (p. 60), una idea que socava la imagen de leyenda y que supone la pérdida del lugar privilegiado ocupado hasta al momento. La materia mítica se neutraliza y, por ello, los héroes pierden su decoro y su dignidad, porque sucumben ante los placeres mundanos. Lejos queda la osadía y el ardor guerrero, pues reciben el tratamiento de “héroes cenicientos de mil guerras, siempre insensatos, ofuscados con su propia desdicha (...) trastornados por Marte” (p. 62). El distanciamiento respecto de lo heroico supone un reto a la tradición desde el que se pretende ridiculizar a los ídolos masculinos y se establece el margen necesario para subvertir la materia épica.

Esta misma actitud es compartida por la autora anteriormente mencionada Christa Wolf en *Cassandra*, ambientada en la guerra de Troya y el rapto de las troyanas, una novela en la que los héroes salen malparados calificados de: “Aquiles, la bestia” (p. 50), un Aquiles extremo con instintos necrófilos, o Agamenón, “ser débil sin confianza en sí mismo” (p. 60). Lo mismo ocurre con el poema “Circe esgrime un argumento” de la poetisa española Silvia Ungidos, que se comentará más adelante, en el que Circe suplica a Ulises que no huya con Penélope y que se quede en su isla “Ulises quédate: sé un cerdo”. También en “Circe/Mud poem” de Margaret Atwood, Circe se convierte en “mujer de barro” destinada a la explotación sexual, que se dirige a Ulises en estos términos: “Aren’t you tired of killing / those whose deaths have been predicted / and who are therefore dead already? / Aren’t you tired of wanting to live forever?” (Atwood, p. 322).

Después de disfrutar Ulises del vino y de las doncellas, Circe realiza la metamorfosis de los héroes, que es descrita como “(...) embrutecidos como puercos que meten sus hocicos en el lodo y gruñen (...)” (p. 63). La mutación no obedece a ningún brebaje misterioso, sino que el recurso de la metáfora y la sátira actúan de catalizador de la transformación, en consecuencia, Circe, mujer, carece del remedio para devolver a los hombres su integridad perdida: “Y así será una vez más sin que ella, Circe, pueda hacer nada por impedirlo (...)” (p. 63). Se observa, pues, la pérdida paulatina de las propiedades del personaje homérico y la adquisición de atributos que conforman un arquetipo cultural, que es la imagen comúnmente aceptada de mujer seductora y tentadora, capaz de anular la voluntad del hombre. La parodia desestabiliza la tradición heroica, porque la maga se exime de cualquier responsabilidad ante la transformación de los hombres. Circe deja de ser el sujeto activo, que amenaza las debilidades humanas, para erigirse en sujeto observador del cambio causado por el mismo hombre, que, paradójicamente, es sujeto-objeto de sus propias debilidades.

Circe se convierte en una mujer vulnerable, que carece de remedio alguno para evitar el retorno de Ulises, tanto es así que no resulta necesaria la hierba accesible solo a Hermes con la que Ulises contrarresta los efectos amnésicos del brebaje. Por tanto, el proceso subversivo se articula prescindiendo de las cualidades sobrenaturales de la cosmovisión homérica y destacando, a su vez, el espíritu intelectual de Circe vinculado al placer sexual. Se perfila la imagen de un mito despojado de los atributos propios de su linaje, pero con inquietudes humanas estimuladas desde el cuerpo y la palabra. El obstáculo para volver a la patria no es ya el: “(...) perverso licor que olvidar les hiciera la patria (...)” (X 236), sino el amor de Circe, que, con ironía, aludiendo al episodio de los lotófagos, manifiesta la impotencia ante la vuelta del héroe: “Flor de loto quisiera ella haber tenido para que, al tiempo que él iba forjando sus relatos, fuera olvidándose también de aquella patria lejana...” (p. 65).

Con estas variantes la autora pretende innovar la caracterización del personaje alejándose de lo mítico; acorta la distancia situándose en la conciencia interior de Circe e intuyendo su sentir más íntimo de mujer apasionada. La expresión de la voz femenina desvela una faceta desconocida en un cambio de roles en el que Circe asume el papel de amante, que sufre la ausencia y la soledad, en lugar de hechicera instigadora de las

metamorfosis. Incluso, recela de que el encuentro mantenido con él, sin el uso de poderes mágicos, sucediera en realidad: “(...) y por vez primera, la de las largas y doradas trenzas, la dotada de voz, tembló y bajó los ojos, temiendo que todo aquello no fuera sino un engaño más, urdido por los dioses y que, al alzarlos, él, como todos los demás no fuera ya sino puerco (...)” (p. 65). Se destaca la fragilidad para describir las flaquezas humanas de Circe ante la pasión, y sus desequilibrios emocionales, que llevan a reacciones fisiológicas de temblor. Con ello no se pretende una descripción de los efectos del amor, sino acentuar su estado emocional. El procedimiento subversivo se activa por partida doble. En primer lugar, Circe pierde su poder cautivador porque, como se ha comprobado, las pócimas son extrañas a cualquier embeleso. Y, en segundo lugar, se construye un personaje humano y frágil, que desfallece ante el amor de Ulises: “Y Circe, mientras él bebía, supo que aquella vez no habría varita, ni conjuro, ni transformación alguna.” (p. 64). La pérdida de la magia y la muestra de la vulnerabilidad humana ante la pasión y el dolor por su pérdida tienen precedente en *Remedios contra el amor* (p. 263 ss.), donde Ovidio amplifica el episodio homérico. La obra clásica sobre el amor es fuente de inspiración en la que se fija la narradora para describir el punto de vista femenino de Circe y enfatizar la dimensión amorosa del viaje odiseico, que no estaba tan marcado en la épica homérica.

Este proceso doble de caracterización se desarrolla en la relación con Ulises, paradigma de cualidades espirituales, de la que Circe sale reforzada por participar de sus condiciones privilegiadas. El tratamiento amoroso aporta un enfoque innovador del episodio griego, puesto que habitualmente el personaje adopta la conducta acostumbrada. Por otro lado, el encuentro erótico mantiene el eco ovidiano de *Arte de amar* (II 125 ss), donde el poeta latino ensalza la elocuencia de Ulises sobre su apariencia física con la que es capaz de enamorar a las diosas marinas. En este caso es Calipso la que pide al héroe que le cuente los acontecimientos de la guerra de Troya, y este recupera su voz, en primera persona, para relatar lo acaecido durante el asedio a la ciudad.

Con objeto de reescribir el mito, Ortiz confiere a Circe de dos voces divididas en el tiempo, presente y pasado, en las que se vislumbran el desdoblamiento de su conciencia de forma simultánea. El encuentro con Ulises acontece en la memoria de Circe, momento en que muestra su lado de mujer enamorada. La voz del héroe, rescatada de la

épica, recupera la primera persona homodiegética de la *Odisea*, siendo testigo ocular de los hechos, una posición desde la que se pretende la credibilidad necesaria para relatar las hazañas pasadas contadas en el palacio de Nausícaa. Sin embargo, Ortiz dota a Ulises de un lenguaje arcaico con el uso de la posposición de los clíticos, en contraste con el lenguaje más actual con el que Circe se expresa a lo largo del relato. Ulises cuenta así el episodio con el cíclope: “Así tumbado, dobló la gruesa cerviz y venciólo el sueño, que todo lo rinde. Salíale de la garganta el vino (...). Quemóle el ardiente vapor párpados y cejas.” (pp. 68-69). Es decir, la yuxtaposición temporal atiende a un efecto simultáneo de acercamiento a la tradición y a la vez de alejamiento de la percepción tradicional del mito.

La elipsis temporal reflejada en la distancia en la forma de hablar evidencia el vacío entre dos conciencias o identidades de distinta naturaleza: el arquetipo fijado en el pasado perteneciente al imaginario colectivo, en el caso de Ulises y, por otro, la reelaboración del estereotipo de Circe, alejado de la épica y más próximo al sentir de una mujer de hoy en día. A este respecto, Ciplijauskaitė (véase p. 208), en su libro *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, concluye que la alternancia del tiempo pone de relieve las distintas manifestaciones interiores del “yo”. Para ello, se confrontan dos modos de sentir, el del tiempo pasado se actualiza sobre una evaluación presente, descubriendo la raíz del comportamiento actual. Entonces, Circe se convierte en un ser dividido entre dos franjas temporales. El personaje asume una identidad múltiple y contradictoria debido a la imposibilidad de restaurar su homogeneidad. Este contraste de actitudes mostradas en tiempos distintos refuerza el proceso de humanización frente al mito.

El diálogo entre Ulises y Circe se mantiene, al igual que ocurría en la épica, sin embargo, su encuentro adquiere un significado lleno de connotaciones. Según Freixas (véase p. 168), uno de los rasgos en común de las narradoras de este período es la dialéctica de los sexos, que hasta entonces no se había tomado en cuenta. Esto ocurre en el relato, instante en que Circe emplea la figura canónica del héroe para expresar sus pasiones íntimas. Reivindica la necesidad de expresar esas sensaciones, vinculando el placer con el lenguaje, como prueba manifiesta de libertad. La sensibilidad que muestra Circe por el binomio formado entre logos y eros supone una innovación significativa. Esta caracterización enriquece sus cualidades revistiéndolo de una identidad más activa



y participativa en oposición al mito conocido, de cuya actualización sale reforzada: “Y los compañeros que compartían el lecho con sus sirvientas no eran en cambio estímulo para el deseo (...)” (p. 70); “En aquella dulce y placentera estancia donde el relato iba poco a poco sustituyendo a la acción, faltaba alguien con quien medir las fuerzas, un contendiente (...) porque Circe era ya carne de su carne (...)” (p. 71). Ulises juega un papel de estímulo para la tan deseada interlocución: “Ya no navegante, ya no viajero infatigable, sino poeta y narrador (...)” (p. 66). Con el griego, Circe toma conciencia de su integridad de mujer, esencia de cuerpo y de palabra, lo que aprovecha Ortiz para proponer una dialéctica indisoluble entre sexualidad y lenguaje. De hecho, la importancia dada al acto de contar se refleja en el relato con pruebas metaliterarias: “Y Circe, mientras él bebía supo que aquella vez no habría varita, ni conjuro ni transformación alguna. Odiseo hablaba y sus palabras tenían la cadencia convincente del aedo, la potencia del verso bien templado, del retruécano, de la metáfora atrevida e inesperada” (p. 64); “(...) el cuidado en la pausa, el adjetivo exacto” (p. 67).

A lo largo del relato se recrea el momento del poema homérico transcurrido en el palacio de Alcínoo, en la estancia donde Ulises relata el regreso de los aqueos a su patria, la bajada al Hades y su encuentro con los difuntos. Este es el único momento de la épica en que Ulises es calificado de aedo, poeta elevado por encima de la categoría de Demódoco o Femio: “Tú, en cambio, al hermoso decir acompañas un noble sentido; ni un aedo supiera mejor relatar con los males (...)” (XI, 366-368). Su capacidad oratoria acorta la distancia con los dioses. Para Alcínoo, los dioses “(...) urdieron a tantos la ruina por dar que cantar a los hombres futuros” (VIII 579-580). García Gual, en su estudio *Mitos, viajes y héroes* (véase 2011: 50-51), comenta la capacidad desenvuelta del héroe ante la corte del Alcínoo, que cuenta en primera persona sus hazañas. Sin embargo, es conocido su despliegue de argucias y engaños; habilidoso urdidor de historias al que Atenea lo califica de *epíklopos*, es decir, embustero. Su narración en primera persona se equipara a la de aventureros como Sinuhé el Egipcio (XIX a. C.), Sinbad el Marino, entre otros héroes de leyenda. Es un episodio, por tanto, de vital importancia, porque, como indica Boitani (véase p.17), la *Odisea* tiene por tema el *nostos*, es decir la narración del *mythos*, del retorno narrado por el poeta, y a causa de ello: “La *Odisea* toma forma a partir de las palabras mismas del héroe”. Pues bien, este ambiente palaciego de relatos sugestivos envuelve los aposentos de Circe, que sucumbe seducida por el manejo de un Ulises encantador de la palabra.

A medida que Ulises cuenta sus experiencias: “(...) todo su cuerpo se iba tensando como un arco (...)” (p. 68), es decir, el arma, símbolo del guerrero, adquiere una connotación erótica de tradición priapea producto del embrujo de sus palabras. Se potencia así la capacidad de narrador de Ulises, de la que Circe es partícipe, dando muestras de sus aptitudes intelectivas, que son equiparadas a las de su compañero, el único de la expedición capaz de estar a su altura. En realidad, Ulises mantiene la elocuencia ya consabida, pero ella participa y goza de su discurso, sabedora de los fundamentos retóricos de su labia, secreto desvelado de seducción en la que, de manera consciente, Circe, mujer, cede su voluntad. Esta sensibilidad descubierta en el personaje resulta poco frecuente y con ello el mito toma una dirección distinta y actualizada. La misma autora, en entrevista publicada en la revista *Ínsula* (1 y 12), reflexiona sobre el proceso de composición de sus obras:

A mí desde luego me sigue interesando mucho el tema de la escritura como construcción, como proceso (...) todo esto es un recurso literario puesto que la escritura es aquello que nos redime y salva del olvido, de la muerte y del tiempo (...) lo metaliterario en mí no es algo gratuito, sino que existe como autoconciencia de pervivencia y eternidad.

Añade especial atención al ritmo de sus composiciones y a la pregunta planteada acerca de su obra histórica, *Urraca*, responde: “Intenté un lenguaje que sonase como contemporáneo; pero, al mismo tiempo, lograr que tuviera unas resonancias, una cadencia poética que estuviera de alguna forma conectada con la época” (*Ínsula*, 12). Esta práctica la emplea a su vez en su relato. En particular, maneja en varias ocasiones el ritmo dactílico del hexámetro propio de la épica en momentos en los que describe el caminar de los marineros y su metamorfosis en cerdos: “(...) tambaleándose aún, conservando en las piernas el suave ondular de las olas (...). Y entonces les ve descender de las naves” (pp. 60-61); “(...) puercos que meten su hocico en el lodo (...)” (p. 63).

Se toman elementos enraizados en la religión dotándoles de contenido erótica. Ulises recuerda con nostalgia los momentos pasados con Circe, después de volver a Ítaca: “(...) buscando de nuevo las palabras para contar y añorando ahora a esa bruja Circe que durante un año entero fue fuente de miel, manantial donde fluía el Verbo, Verbo

hecho historia (...)” (p. 72). Los pensamientos sugieren el postulado evangélico de San Juan: “En el principio existía la Palabra / la Palabra estaba junto a Dios / y la palabra era Dios” (I, *Juan*, 1). El texto sagrado se incorpora a la versión actualizada del poema épico con el propósito de llamar la atención acerca del silenciamiento casi inherente en la mujer y proponer un discurso fraguado en la unión entre eros y logos. Con estas mismas reflexiones Circe ensalza las cualidades de orador de Ulises, que recibe un tratamiento idealizado e identificado como metáfora de la palabra. Su elocuencia es la herramienta manejada para seducir a Circe y que, sobre todo, lo diferencia del resto de hombres. El Verbo, pues, enaltece a Ulises como poeta artesano de la palabra.

Ortiz pudo conocer y utilizar como inspiración el texto “Las brujas” de Cesare Pavese, incluido en *Diálogos con Leucó*. El relato lleno de ironía desarrolla de forma dialogada la conversación entre Circe y Leucó, donde la hechicera evoca el encuentro de Ulises, que, a su vez, rememora sus anhelos de regresar con Penélope. El encuentro concluye con la importancia de los recuerdos y la palabra como forma de inmortalidad de los hombres: “El hombre mortal Leucó, no sabe que tiene eso de inmortal. El recuerdo que lleva y el recuerdo que deja. Nombres y palabras son esto” (2001: 132).

Circe presenta una sensibilidad por la palabra desconocida hasta el momento. La divina y tejedora Circe manifiesta un interés inaudito por la creación, tal y como dice el título de la obra de Aurora López *No solo hilaron lana. Escritoras romana en prosa y verso* (1994). La escritora presenta testimonios de mujeres silenciadas bajo el arquetipo de mujer de un único hombre, casera e hiladora, cuya simbología se resume en la labor en torno a la rueca, enraizada en la figura de Penélope, en Grecia, y en Lucrecia, en Roma. Algunas lograron combinar el hilo con el cálamo a pesar de las dificultades de una sociedad de valores masculinos abigarrados, mujeres, entre otras, como: Sulpicia, que escribe elegías a su amado, o Paulina, de la que gracias a una larga inscripción grabada en mármol y conservada hasta nuestros días tenemos conocimiento de unos versos escritos por ella a su marido. Sin embargo, el papel de hiladora de la mujer ha permanecido de manera imborrable en nuestro catálogo de imágenes colectivas.

## 7.2. Poesía

No cabe duda de que el género de la poesía es el espacio creativo donde proliferan las manifestaciones del mito de forma más significativa. La perspectiva poética aporta un amplio arco en el tiempo a lo largo de toda la época contemporánea, desde inicios del siglo XX hasta la actualidad. La nómina de autores es extensa, muy heterogénea y rica en sus composiciones, con multitud de variantes, estilos y matices distintos en cuanto al tratamiento de los motivos de Circe. El estudio del mito en la poesía prestará mayor atención a las divergencias detectadas en sus textos, en lugar de a la periodización de los poetas en su época, lo que iluminará la materia mítica en su conjunto. En la práctica totalidad de los poemas, el mito es objeto de alusión, su eco de la trama mítica se hace explícito con un tono peculiar, en el que el poeta nos transmite su propio sentir con un tono personal. Entonces, se cita el mito de forma sesgada o recortada, como trasfondo que deja caer sus reflejos simbólicos sobre una escena actual. Las antologías de Conde Parrado y García Rodríguez *Nadie en suma. Cuarenta poemas sobre Ulises* (2011) y *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica* (2005) recogen una extensa muestra de poemas con tema mítico, de donde extraemos una buena parte de las composiciones que vamos a analizar en este apartado. En el estudio introductorio, Conde (véase 2005: 79-100) justifica la presencia de la *Odisea* en la poesía actual afirmando que de todos los innumerables asuntos que ofrece el mundo clásico es el viaje de Ulises el más presente en las obras que conforman el conjunto poético actual. De sus aventuras, las más recurrentes son aquellas en las que interviene el elemento femenino (Circe, Calipso, las Sirenas, Nausícaa), y son las dos grandes tentaciones del héroe (Circe y Calipso) a las que se presta mayor atención, por lo que el amor va a ser el reclamo de las numerosas actualizaciones del mito.

Los mitos homéricos se abren a nuevos tratamientos, los cuales, en algunos casos, estaban anteriormente sugeridos en la tradición literaria, como ocurría con la *Divina Comedia* (véase “Inferno”, XXVI 90-142), en la que el mismo Dante, como autor y personaje, acompañado de Virgilio llegan hasta el Infierno y se encuentran con Ulises y Diomedes condenados por haber perjudicado al prójimo con sus consejos. El relato de Ulises cantado por el vate toscano nada tiene que ver con el odiseico, puesto que Dante desconocía el idioma griego. La tradición homérica se fue transmitiendo a través de las fuentes latinas, como Virgilio, Ovidio, Séneca, *Ilíada latina* o Dictis y Dares, durante la

denominada “Edad Media Latina”, en términos de Curtius. La virtud y el conocimiento, que Zenon y sus discípulos estoicos asignaban a Ulises para evitar a Circe es estímulo también para el viaje (véase Cristóbal, 2009: 117). Dante cuenta que Ulises, tras haber dejado la tierra de Circe, en el Lacio para Dante, continúa la navegación hasta Occidente y más allá del estrecho de Hércules. Impulsa a sus compañeros con la arenga en la que proclama la búsqueda del más allá de lo conocido y del horizonte a la vista. El sexto día surge una montaña en la travesía, el mar se revuelve y el barco se hunde. La pasión por el conocimiento nacido de la curiosidad es condenada con el pecado por Dante. Es una figura completamente nueva y renovada en la literatura occidental, su inconsciente, su naturaleza intrínsecamente humana se abre al mundo, aflora desde la metamorfosis de su evolución. Dante le da una última oportunidad, fundamentada en el aprecio y simpatía que manifestaba por la figura mítica, antes de condenarlo al infierno.

Tennyson, en su “Ulysses” publicado en 1842, junto con otras composiciones, es muestra palmaria de su deuda con el italiano. Sin embargo, su testimonio es el de un héroe que vuelve a su patria, pero a diferencia del sentimiento esperado, el desencanto y la decepción por la vida mediocre en su patria junto con su esposa y súbditos invaden su persona. El recuerdo y la añoranza de sus viajes y encuentros, como ocurre con la hija del Sol, se traducen en esperanza hecha realidad cuando decide continuar la travesía. De igual modo que Dante, comunica a sus hombres el deseo, en esta versión, de conseguir las Islas Afortunadas y ver a Aquiles, siendo consciente de la contradicción mítica y de la muerte última, pero subyace un sentimiento contagiado del Romanticismo de su época, porque lo dedica a su amigo fallecido más querido, al que desea una supervivencia más allá de los bienaventurados, abriendo un espacio de vacío y de interrogantes (véase Boitani, pp. 122-123).

La visión negativa de Ulises de Dante, enraizado en la vivencia religiosa medieval, no perdura, pero se inicia el giro hacia versiones más modernas del héroe centrípeto y centrífugo de Stanford (véase p. 181) el que abandona su hogar y el que lo busca: “In place of this centripetal, homeward-figure Dante substituted a personification of centrifugal force”. El profesor Cristóbal (véase 2009: 112) señala el diseño cosmopolita de Ulises defendido por los primeros estoicos y que, en cierto modo, estaba ya sugerido en los primeros versos de la *Odisea* (“conoció las ciudades y el genio de innumerables gentes”), con el patriotismo e imperialismo de Roma, la patria universal y la patria

local. Stanford (véase pp. 211-246) y Boitani (véase pp. 143-166) destacan varios títulos de entre las numerosas obras del entorno europeo contemporáneo de la literatura occidental inspirados en la epopeya homérica deudores de Dante y de Tennysson. Un punto intermedio en esta tradición lo constituye el poema de Cavafis “Ítaca” (1911), a inicios del siglo XX, y dirigido a un “tú” indeterminado que sugiere una interpretación simbólica y plural. Según esta mirada, se sintetizan los dos héroes, el homérico y el de Dante-Tennysson. Exalta la vida de su isla al final de un largo viaje, que continúa hacia Occidente, y que el ser humano debe realizar sin prisas, enriqueciéndose del fruto de las experiencias, vacío de curiosidad y pleno de saber, un *carpe diem* a la vida en el viaje. Seferis, en *Sobre un verso extranjero* (1932), el héroe transformado en fantasma como la sombra del pasado. Trata de un padre que enseña a su hijo a construir el caballo de Troya. El poeta griego Kazantzakis con su extensa *Odisea* (1938), hace zarpar de nuevo a Ulises desde Ítaca, sigue acumulando experiencias, trata de buscar la esencia del ser, construye una ciudad utópica en Egipto y acaba sus días en un iceberg en la Antártida. Destaca por la magnitud de la obra, que amplía incluso el texto de Homero.

La obra que representa la cumbre de la novela moderna es el *Ulysses* (1922) del novelista inglés James Joyce, que toma a Ulises como símbolo del hombre urbano del siglo XX. La historia consiste en los pensamientos y acciones de dos dublinese durante un día, Dedalus, un joven licenciado, y Leopold Bloom, un hombre casado y agente de publicidad. Reconstruye las experiencias de Telémaco y Ulises con personajes modernos. Joyce destaca el erotismo y sordidez del personaje de Circe, dueña de un burdel que precede al Hades, que es un cementerio urbano. Son acciones desgajadas e independientes respecto del complejo mítico original. Dedalus absorbe el afán por el descubrimiento del mundo, mientras que Bloom hace los viajes del griego, pero con evasiones mentales de la imaginación, regresa a su hogar y acepta las normas sociales producto de la burguesía. Stanford destaca la polisemia de Ulises, el lado literal, moral, alegórico, incluso anagógico. El alegórico remite a los que consideraban la *Odisea* como un Pilgrim Process, algo así como un *homo viator* del asfalto, el anagógico analiza la falta de fe, un hombre carente de espiritualidad. El autor italiano G. Pascoli escribe *L'ultimo Viaggio* (1904), con el tema de la postrera navegación de Ulises en busca de su propia identidad y de su muerte, que recoge la idea de Dante centrífugo, harto de esperar la muerte pronosticada de Tiresias, pero el viaje es a la inversa, recorriendo el camino andado, tratando de reconocerse a sí mismo, pero no hay rastro ya

de Circe y su palacio ha desaparecido. Todos estos testimonios sirven para mediatizar la visión de Circe, como parte del viaje de Ulises, en la literatura española, y no está de más, aunque rebasa los límites de esta tesis tenerlos en cuenta para comprender la recepción del mito en la poesía autóctona contemporánea.

En el panorama poético español se detectan, entonces, numerosas muestras del mito, que constituyen elementos para la visión renovada que cada uno de los poetas ha ido aportando, acorde a sus intereses. Sin embargo, desde Cernuda<sup>67</sup> hasta Luis Alberto de Cuenca<sup>68</sup>, se valora la vuelta a los clásicos por la intensa satisfacción y alegría que reporta al artista siquiera esbozar el perfil de las figuras de la Antigüedad para dialogar con su presente cotidiano. Este es el tono más frecuente y destacado en la producción poética, el del diálogo con la cotidianeidad, confrontadas con el pasado clasicista. El propósito, pues, no es el de inventariar autores o resumir poemas. En cambio, trataremos de hacer paradas en ejemplos obtenidos de autores de distintas generaciones para reafirmar que apenas hay época en la que no se haya recurrido a Circe en algunas de sus variantes, ya sea como mención, como argumento o con una función más simbólica y que es en los últimos años donde la invocación a Circe vuelve con más fuerza en el ámbito de la poesía.

---

<sup>67</sup> Cernuda en “El poeta y los mitos” en *Ocnos* (1940-1963): “Bien temprano en la vida, antes que leyese versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño trasmataba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión. Tú no discutías esta, ni la ponías en duda, cosa difícil para un niño; más en tus creencias hondas y arraigadas se insinuó, si no una objeción racional, el presentimiento de una alegría ausente. ¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura? Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. Aunque al lado no tuvieses alguien para advertirte del riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes.

<sup>68</sup> El mismo sentimiento expresa Luis Alberto de Cuenca en *Cuadernos de vacaciones* (2014), Premio Nacional de Poesía, en “Apología de los clásicos”: “Nos identificamos con los clásicos. / Siempre tendemos a reconocernos / en lo mejor de aquello que se encuentra / más allá de nosotros, en el reino / en el reino de los modelos y de los arquetipos / (...) / ¡Nos divertimos tanto con los clásicos! / Su tiempo no es el de la muerte. Viven / en el Tiempo sin tiempo de los mitos / nuestros queridos clásicos, un Tiempo / que ilumina la cárcel de la vida / y regala modelos exclusivos / para enseñar, felices, a la gente / que nos rodea –padre, hijos, nietos-, / burlando así la angustia cotidiana / y saciando la sed de maravillas / que nos caracteriza como humanos. / Los clásicos ayudan a vivir, / y a morir, y a olvidar nuestras miserias, / y a no perdersen por el laberinto / sin Teseo y Ariadna que es el mundo.”

### 7.2.1. “Circe cinemática (poema con licencia)” de Francisco Ayala

Este recorrido se inicia con Francisco Ayala y un poema publicado en la revista poética “Mediodía”, en el número 11 de Mayo de 1928, a comienzos del siglo XX.<sup>69</sup> La publicación sale dedicada en homenaje a fray Luis de León. Se trata del único poema escrito en uno de los ejemplares consultado. El título del poema es “Circe cinemática (poema con licencias)”. En el poema entran en juego elementos de la cultura de medios de comunicación de la época, en convivencia con la corriente vanguardista del ultraísmo. El ultraísmo utilizó este medio, la revista poética, casi con exclusividad, y es donde hoy en día se pueden hallar los textos que aportan una idea más clara acerca de este movimiento (véase Díez de Revenga, 2001). Otras revistas fueron *Los Quijotes*, *Grecia*, *Cervantes* o *Vltra*. El texto del poema es el siguiente:

En sábana tendida  
de agua feliz dispuesta en un cuadrado  
-alerta, no dormida:  
el pulso acelerado-  
escucha Circe al viento enamorado

que, en idas y venidas,  
desnudo de blancura y de recelos,  
al sujetar las bridas  
con juegos paralelos  
levanta por sus puntas los pañuelos.

Separa, diligente,  
compás tierno de vértice encendido.  
Cada rama hacia un frente  
(si con el pie perdido  
halladas y resueltas en un nido)

huyendo, como ríos,

---

<sup>69</sup> Para los primeros años de la poesía española en relación con el mito en el siglo XX, se remite a la Tesis Doctoral inédita de Calderón Reina (2011), dirigida por José Paulino y Vicente Cristóbal.



en dorado volumen prisioneras,  
sus esfuerzos baldíos  
-ondulantes maderas-  
baten un mar plegado, sin riberas.

Y aún antes que consuma  
su regreso tronchado la caricia,  
para borrar la espuma  
floreceda en delicia  
nuevo periplo con la esponja inicia.

Ayala emplea la quintilla como estrófica, en una de las cuales, en el verso: “huyendo, como ríos” se advierte un guiño a la oda dedicada a las Sirenas de fray Luis de León, tanto en la alusión a la huida de las tentaciones, como en la ambientación, pudiera decirse, marina, del poema. Llama la atención el uso del hipérbaton, acorde, quizás, al retorcimiento gongorino, en compaginación con la mirada a este poeta barroco por parte de la Generación del 27. El poema, publicado por Ayala, cierra el volumen dedicado al cine *Indagación del cinema* (1929: 177-178). La composición fue el primer acercamiento al mundo del cine que hizo el autor a lo largo de su dilatada trayectoria bibliográfica. El resultado es un poema de tono erótico, con el trasfondo de una actriz seductora de las pantallas en el tránsito del cine mudo al cine sonoro.

A inicios del siglo XX, la temática del cine cobra protagonismo en numerosas composiciones (véase Díez de Revenga, 2004; 2016). El poema está también recogido en la antología *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, dedicada a la temática del cine en conjunción con el molde poético (véase Conget, 2002: 94-95). En el libro se puede comprobar la admiración compartida de otros poetas por el cine, como Jorge Guillén o Edgar Neville, entre otros muchos, o por actrices como la famosa Greta Garbo. En estas fechas Ayala ya estaba escribiendo su cuento “Susana saliendo del baño”, que aparece en el volumen *El boxeador y un ángel* (1929), con el que comparte paralelismos, a la lectura se remite para su comprobación. Por ejemplo, Salinas, representante de la Generación del 27, en el poemario *Seguro azar* (1929) compone “Cinematógrafo”, dedicado al séptimo arte, en fusión con la descripción del personaje al que se dedica el poema.

### 7.2.2. “La bienvenida” de Francisca Aguirre

Se observa de nuevo el gusto por el poema homérico en la poetisa Francisca Aguirre (véase Marina, pp. 751-759). Formó parte de la nómina de la antología *Las Diosas Blancas* (1985), en la que el antólogo Ramón Buenaventura pone de relieve el empuje y la presencia de las obras escritas por mujeres en aquel momento (véase Rosal, 2006: 44-45). Anteriormente, escribe el poemario *Ítaca* (1972), donde incluye la composición “La bienvenida”. El título de esta compilación recuerda de forma inevitable la composición “Ítaca”, ya mencionada, de Cavafis. Trata de la vuelta de Ulises, contada por Penélope durante un supuesto diálogo en el que, a través de la voz interior de Penélope, se nos informa de lo que cuenta Ulises, pero sin voz ni contrapartida, en donde salen a la luz los episodios con Circe, las Sirenas y Nausícaa:

Ha vuelto. De nuevo está sentado a la mesa.  
Muy breve es el diálogo. Pues  
la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano.  
En su mirada yo escucho sin embargo  
respuestas como el mundo.  
A mi mesa se sientan Circe con sus Sirenas,  
Nausícaa con su juventud.  
Con él están como una nostalgia  
que fuera ya una culpa  
las vidas y los rostros de las que amó,  
el encanto implacable de cuanto arriesgaba  
y la alegría de una entrega  
más allá de sentimientos y moral.  
Ha vuelto. No sabe bien a qué.  
Pues más que a morir le teme a envejecer.  
Sospecha de la calma como si contuviera un virus.  
Soy para él peor que una traición:  
soy tan inexplicable como él mismo. (2005: 104)

Aguirre emplea la *Odisea* como hilo argumentativo con el que erigir la composición,

que sirve de fuente intermedia. Los versos toman forma a medida que Penélope escucha a Ulises y reflexiona acerca de sus palabras, para lo cual la poetisa se sirve de la técnica del monólogo dramático muy utilizado en los años ochenta por la poesía llamada de la experiencia (véase Rosal, pp. 26-27 y 34). En contraste con la poesía social de los años cincuenta, se vuelve la mirada hacia otros escenarios. Las aventuras marinas se observan desde el mundo cotidiano de Ítaca, al que pertenece Penélope, y desde su experiencia cotidiana tras largos años de espera. Destaca el cambio de voces interiores de Penélope, en combinación con la ironía con la que trata la alusión a Circe, con la que se plantea el tema de la infidelidad conyugal como trasfondo.

### 7.2.3. “Ítaca” de Teresa Ortiz

Otro más de los poemas que tratamos sobre Circe con el título de “Ítaca” es el de la poetisa madrileña Teresa Ortiz, cuyo poema se incluye en *La rosa de San Juan* (1985). El personaje de Circe es visto desde la perspectiva de Penélope, la eterna imagen de la mujer que espera. Los versos van hilando el diálogo, que se desarrolla desde la alternancia polifónica entre Ulises y Penélope, de manera que el héroe lleva la iniciativa mientras que ella escucha, pero contesta con la voz muda de su pensamiento interior, marcado en el texto con la letra en cursiva, lo que nos informa y, a la vez, desvela la “otra” realidad acallada, fruto de la estrechez de su universo experiencial. Estas son las últimas estrofas:

Cumplido he mi destino: de mi astucia y mi fuerza  
guardarán fiel recuerdo los hombres y los mares  
Todo valió la pena pues me esperaba Ítaca.  
Mas Ítaca eras tú, mi prudente Penélope,  
que guardaste mi casa, defendiste mi hacienda.  
Quien osó despojarnos lo pagó con la vida.

*Al igual que esta tierra he sido solo un sueño  
Demoré cuanto pude tu estancia lejos de ella.  
Yo fui Circe, Nausícaa... Ítaca no existió.  
Tu vuelta me condena, al reino de las sombras.  
Muertos los pretendientes ya todo es como antes.*

Nada importa si el tiempo dejó huella en tu rostro.  
Para mí serás siempre aquella que me espera,  
tejiendo mi regreso.

*¿Los pretendientes, dices?... Soy demasiado vieja.  
Casi no te recuerdo y nunca esperé a un héroe.  
Sí, mi nombre es Penélope. (2005: 202-203)*

Los versos largos asemejan el tono conversacional con el que Penélope manifiesta su frustración por la vuelta de Ulises, todo lo contrario de lo que cabría suponer, del que Penélope intuye su relación con Circe o Nausícaa. Teresa Ortiz revisa el mito clásico y lo carea con el paso del tiempo y la fugacidad de la vida. Plantea, además, una reflexión sobre cuestiones que preocupan a la autora acerca de las relaciones pareja. Este poema junto con el anterior de Francisca Aguirre, que dan voz a Penélope, evidencian y ponen nombre (Circe, Calipso y Nausícaa) a lo que aún eran tan solo sospechas albergadas por la Penélope de infidelidades. Sin embargo, en este caso, Penélope aglutina a estas mujeres, porque gracias a ellas Ulises se mantuvo lejos de Penélope.

#### **7.2.4. “Mal consejo a Ulises” de Enrique Badosa**

También Enrique Badosa, en “Mal consejo a Ulises”, *Mapa de Grecia* (1979), vuelve a la inspiración griega de Homero. El autor utiliza la segunda persona para narrar, se dirige a Ulises, pero también, de forma simbólica, a un “tú” universal:

¿Para qué quieres regresar a Ítaca?  
¿Te sientes ya cansado? ¿Ya? ¿Tan pronto?  
Hay mayores peligros en tu casa  
que el lestrigón, que el Cíclope, que Circe...,  
y allí toda tu astucia será inútil.  
Mira lo que te espera:  
los repetidos nombres cotidianos, y no los nuevos nombres de la mar,  
la respetable ropa sedentaria,  
y no el músculo tenso de aventura,  
la sensatez, el orden, el prestigio

y la buena condición de los notables,  
las naves escoradas en la arena,  
y cómo se marchita la rosa de los vientos...  
Si fueras tan astuto como dicen,  
Pasarías de largo.  
¿Por qué volver a Ítaca,  
cuando hacen tanta falta  
hombres de aventurar? (2011: 12)

El poema da comienzo y finaliza con dos interrogantes que cuestionan el valor dado al retorno a Ítaca, invitando a la reflexión. Destaca el verso largo como fórmula expresiva más próxima al lenguaje coloquial conversacional. Se establece una dicotomía entre la importancia de la experiencia en la vida, entendida como un viaje del que Circe es una etapa fundamental, junto con el resto de personajes mencionadas y sugeridos. En este panorama, Circe condensa el ímpetu por el viaje frente al letargo de la vida sedentaria, entablando una pugna entre el hogar y el espacio de aventura que colme la conciencia de sabiduría. La isla de Ítaca se toma como referente y espacio nuclear desde el que Badosa elabora el enfoque personal del poema desde el que alcanza al resto de elementos. Tanto la composición de Aguirre como la de Badosa tratan la materia homérica superpuesta a experiencias y pensamientos acerca de cuestiones de la vida que son objeto de preocupación.

Paulino Ayuso (véase 1988: 47-50) señala que en la poesía llamada de la experiencia se recupera el “yo” pronominal, frente al “yo” colectivo y objetivo de periodos anteriores. Se produce la recuperación del sujeto poético, lo que supone un giro subjetivo de esta poesía, que habla de sí mismo, ocultándose o dividiéndose entre el sujeto y la realidad, entre el hombre y la historia, entre lo biográfico y lo lírico, o el pensamiento de vivir y de escribir. Ello deriva en la ficción del “yo” poético y en la ficcionalización del autor. El “yo” se muestra, por tanto, escindido, en conflicto consigo mismo, en el tiempo presente o en relación con el pasado; de ahí el uso del “tú” como antítesis del “yo”. En esta encrucijada, el mito de Circe sería metáfora de vivencias del individuo tras la máscara de ficción poética, en un careo entre el mito y la realidad experiencial con el argumento mitológico como trasfondo.

### 7.2.5. “Leyendo la *Odisea*” de Andrés Trapiello

Andrés Trapiello en *Un sueño en otro* (2004) escribe “Leyendo la *Odisea*”. En este poema presenta a un Ulises asentado ya en Ítaca, un Ulises centrípeto, desde la madurez y la percepción de que su tiempo se agota, a la vez que vive la marcha de sus hijos emprendiendo el viaje de sus vidas. La alusión a Circe, entonces, reaviva la memoria de su juventud ya pasada, siendo el mito materia de nostalgia del recuerdo de un tiempo y un espacio pasado. Ulises explora este recuerdo dirigiéndose a Penélope, con la que comparte sus remembranzas. La voz poética, entonces, se desdobra en un “tú” subjetivo y experiencial, que observamos en los siguientes versos incluidos en el poema:

En tus ojos, mi amor, oigo a veces, y le hablan tus ojos,  
que preguntas si fueron los besos de Circe y Calipso  
tan ardientes y dulces como asegurara el poeta,  
y si al viejo Odiseo nostalgias le vienen de entonces  
como llegan del mar, por las olas pulidos, los pecios.  
Y Odiseo te mira, mi amor, y le hablan los ojos,  
y querría saber de los tuyos tan negros si nunca,  
de la espera cansada, a otros brazos en sueños te diste  
mientras él consumía sus fuerzas en crueles combates  
por aquella mujer destinada al final a otro hombre. (2011: 50)

### 7.2.6. “Ulises” de Manuel Vázquez Montalbán

El tratamiento mitológico de Circe en el poeta Manuel Vazquez Montalbán conduce a otros intereses y realidades. Ha sido catalogado de poeta “novísimo” junto con otros autores que publicaron en la década de los setenta (véase Castellet, 1970; Martín Pardo 1967; Concepción Moral y Rosa María García, 1987). Montalbán poetiza sobre “Ulises” en el poemario *A la sombra de las muchachas en flor* (1973). Actualiza algunos momentos de la travesía uliseica (Calipso, Circe y la vuelta a Ítaca con Penélope) al tiempo de los medios de comunicación, de la prensa y de la *mass media*, con clara voluntad de anacronía. Selecciona dos motivos del mito en cuestión: la metamorfosis y la bajada al Hades. Con estos motivos tradicionales, Montalbán, a través del mito, propone la relación entre poesía y medios de comunicación:

En su regreso  
primero cayó Ulises  
en los deslices  
de una doncella  
llena de caracolas y complejos

amarla era adivinarla  
el tiempo del retorno  
fue una nube  
presente pero blanda

después cayó  
en una mujer honda  
como un pozo con cieno  
antiguo apenas removido  
por periódicos ahogados  
que iban de paso  
la mujer honda devoraba  
a inciertos padres de familia  
que jamás  
jamás volvieron a casa

pero Ulises  
sabedor de su rumbo  
literario  
volvió a Ítaca y era Navidad  
tras los cristales  
la anciana Penélope  
gozaba mansamente con el eunuco  
Ulises  
perdió la cabeza y la rajó cien veces  
allá donde la afrenta y el verbo  
se hicieran carne. (2011: 54)

El contexto social al que podría remitirnos Montalbán se refleja en la imagen de la prensa “ahogada”. El periódico como símbolo de la libertad de expresión resulta coartado por las circunstancias. Se percibe en el poema, quizás, el trasfondo político del exilio, la España de la posguerra, convertida en metáfora de la experiencia en las pocilgas, cárceles, de Circe. Quizás exista también un asunto personal en el que la literatura se superpone a la labor de divulgación periodística. Ítaca simbolizaría el final de su viaje, que se materializa en la vuelta a la actividad profesional. El lenguaje expresivo combina la variedad métrica con encabalgamientos frecuentes, muy próximo al lenguaje hablado y alejado de moldes poéticos más formales.

#### **7.2.7. “Canto VIII”, “La isla de Circe” de Antonio Colinas**

En la obra poética de Antonio Colinas se percibe claramente el gusto por lo clásico y por los espacios míticos a los que remite. La poetización dantesca de las aventuras de Ulises es materia artística de creación para Colinas (véase Agustín, 2009) recogida en la composición *Noche más allá de la noche*, que está incluida en el poemario *En la luz respirada* (2004). Cuenta con treinta y cinco cantos de veintiocho versos cada uno, más un Post-scriptum de veinte, escritos en versos alejandrinos blancos (véase Martínez, 2004: 93), el Canto VIII muestra la cita de Circe:

“Ni el amor de Penélope me saciará la sed  
de aventura y misterio. Sabed que no he nacido  
para vida animal”. Y por eso forzó  
en sí el conocimiento, quiso verse en el rostro  
sin rostro de los dioses que albergaban las aguas.  
Después de haber probado las raíces del mal  
sobre la isla de Circe, aún quiso ir más allá  
del confín, hasta el fondo de la tumba del sol.  
Y vio las costas últimas, y las últimas islas,  
Surcando cual delfines el horizonte en llamas.  
Al fin, tras las columnas de Hércules, el mar  
Era ya un mar sin gentes, soledad infinita.  
Mas los cuerpos, las almas, aún estaban beodos



de aventura en la proa de aquella frágil nave. (2004: 201)

Para esta versión mítica, Colina se ciñe a la tradición poshomérica de Dante, “Inferno” (XXVI, 90-142). En este sentido, los primeros versos son paráfrasis de los versos italianos insertados en el poema de Colinas con la técnica literaria propia del culturalismo intertextual (véase Ayuso, 1988: 54). Tras dejar la isla de Circe, Ulises prosigue la navegación pasando por el estrecho de Hércules; anima a sus compañeros a proseguir el viaje a las tierras inhabitadas, las tierras no descubiertas por el hombre, hasta que el sexto día vieron surgir una montaña, de la tierra vino un funesto efluvio y el barco fue engullido por un remolino. Colinas reproduce estos versos del poeta fiorentino añadiendo la ingesta de las raíces del mal ofrecidas por Circe. Solo después de ingerirla se abren nuevos caminos ante la curiosidad, prohibida, por la que Ulises será castigado.

De acuerdo con el estudio preliminar de Martínez (véase 2004: 34-36), Colinas muestra especial sensibilidad por la temática del viaje surgido del entendimiento simbólico de la realidad, que consiste en ir más allá de las cosas, en intuir el lado oculto, un paso más profundo de lo que alcanzan a percibir los sentidos. Cada objeto, cada suceso esconde un segundo significado, una segunda realidad. Como declara el mismo autor (véase Colinas, 1997), un viaje es algo más que un desplazamiento, le interesa el tema del viaje si cobra un sentido trascendente. En esta forma, la travesía de Ulises cobra este sentido de carácter existencial que aboca al encuentro del ser humano con los límites del conocimiento, únicamente después de afrontar la prueba iniciática que supone la estancia con la maga Circe, lo que otorga un valor universal.

Uno más de los poemas dedicados a Circe y al espacio de la isla, es “La isla de Circe”, en la antología *Joven poesía española* (1987), en la que solo menciona su nombre en el título. La fuente de inspiración es la isla, que constituye la base desde la que construye el poema. Muestra así Colinas su vocación por el paisaje y la ruina, desmarcándose del urbanismo de otros poetas contemporáneos. Para Colinas, la tierra es perpetua fuente de inspiración cargada de mensajes simbólicos (véase 1987: 51-53). En sus poemas hay una constante evocación al *beatius ille* de los paraísos clásicos, pero consciente de su fugacidad: lo que es espacio y lugar trasciende en un cosmos personal, donde el poeta se mira, ve e imagina:

Isla mía, en ti muere la luz y sobre ti,  
como una perla negra, veo la noche.  
Isla mía, el viento en tus terrazas  
sabe a helechos y a sal en esta primavera  
y en los olivos se repiten  
secos disparos  
que no ahuyentan la paz de nuestras ruinas,  
el abrazo en las yerbas,  
la mirada de piedra, sobre el mar, de la estatua.  
desde el barco veías todo el monte Solaro  
sin sospechar la noche  
fragante y funeral que te esperaba:  
faroles entre acacias, los pinares cargados  
de luna nueva, de mordida plata;  
la luna o la moneda melodiosa  
bruñendo -¡tan antigua!-  
el más hermoso de los mares griegos.  
Pero abre con la azada el cuerpo fértil  
de esta tierra, su saludable aroma  
de grutas y raíces,  
mientras se extinguen las hogueras de hojas  
y un humo violento, un vino violento  
nos escuece en los ojos,  
ennegrece las parras, las veletas.  
¿Por qué sentía el griego espanto en estas noches?  
Geranios y cicutas bajan hasta la playa  
con la roca volcánica.  
Negras ovejas sienten  
en la sangre la noche y las campanas.  
Quedar en estos patios de labriegos,  
de artesanos, cocheros y marinos,  
con pozos, con mosaicos destrozados,  
con los perros que ladran a los perros,  
y los cerdos que hozan bajo las enramadas

y la higuera que ahuyenta la muerte de los labios.  
Ver pasar desde lejos, hacia Oriente,  
-¡colonias de Crotona y Siracusa!  
Sobre el cerro sagrado,  
bajo los opulentos  
cipreses de Materita,  
los barcos coronados de fugo. (1987: 235-236)

Colinas acentúa la importancia al paisaje geográfico mediante la conjunción de términos opuestos, que es el eje temático de la composición. La dualidad de los elementos forma el carácter de la tierra y del paisaje circundante. Los primeros versos destacan esta antítesis: “Isla mía, en ti muere la luz y sobre ti, / como una perla negra, veo la noche. / Isla mía, el viento en tus terrazas / sabe a helechos y a sal en esta primavera”. La luz y la oscuridad, la vida y la muerte, el día y la noche, la tierra y el mar, la piedra y el elemento vegetal son contrastes que definen la topografía poética de la isla. Es frecuente el empleo del oxímoron, enfatizado con el uso del encabalgamiento y del hipérbaton.

La isla es, sin duda, el destinatario del poema, la Naturaleza es objeto de contemplación a la que se dirige mediante la invocación. Nombra la tierra manifestando una necesidad de diálogo (véase Alonso Gutiérrez, 2000: 98). Colinas atribuye cualidades humanas al entorno natural, valorando e humanizando la naturaleza como un organismo viviente, mostrando proximidad afectiva, antropomorfismo: “El abrazo en las yerbas, / la mirada de piedra, sobre el mar, de la estatua”. La tierra misma es asimilada al mismo cuerpo: “abre con la azada el cuerpo fértil”. Colinas trata de buscar armonía desde la oposición de contrarios:

La armonía trae consigo la búsqueda del conocimiento absoluto, así como la búsqueda del equilibrio armónico interior. De este modo se pierden las coordenadas espacio-temporales. La poesía se adentra en la mítica Edad de Oro, en los espacios fundacionales donde esta armonía es posible. (Agustín, 2009: 73-74)

Colinas parece evocar los paraísos clásicos virgilianos con el recuerdo de la labor de la tierra fecunda: “Pero abre con la azada el cuerpo fértil”. Nos lleva al tiempo posterior al

tiempo fundacional, al momento de la agricultura y del trabajo. Un espacio que conserva la originaria armonía, pero compatible con los trabajos agrícolas. La placidez de la vida en el campo y la eterna primavera: “Patria de los tocadores de siringa”. La lírica que va desde la intensidad arcádica y popular de las *Bucólicas* al Libro I de las *Geórgicas*, donde Virgilio expone su cosmogonía, pensamientos que, a su vez, unen la Edad de Oro con el tiempo evolucionado. El tiempo donde el hombre vive con medida y es dichoso en armonía con la Naturaleza. La eterna primavera se asienta en la isla con abundantes referencias vegetales: helechos, olivos, acacias, higueras, pinares, parras, geranios, cicutas, cipreses, yerbas y raíces. En contraste con la sutileza en la descripción del Mediterráneo, para el que emplea un verso “el más hermoso de los mares griegos”, se dibuja un paisaje de roca volcánica, de piedra y de estatua.

La dualidad también forma parte de imagen homérica, la Circe, hija del sol, pero también la que instruye al héroe hacia el mundo de los difuntos mediante el ritual. Los ecos ancestrales se observan en los versos: “Negras ovejas sienten / En la sangre la noche y las campanas”. Se dan referencias, ecos ya lejanos, de la metamorfosis y de la conversión en animales, cerdos que se alimentan del fruto de la higuera: “Y los cerdos que hozan bajo las enramadas, / Y la higuera que ahuyenta la muerte de los labios.”

Colinas consigue distorsionar la geografía mítica, animar lo inanimado humanizando la isla. Da movimiento a lo inmóvil o paraliza lo móvil, con la sensación de la tierra navegando o el barco amarrado mientras gira el paisaje. La estatua, como sinécdoque de la isla, observa el mar, de forma quieta y fija. Pero también está la mirada opuesta, desde el barco, y la navegación en movimiento, entonces, lo que parece desplazarse es la misma tierra: “Ver pasar desde lo lejos, hacia Oriente, / -¡colonias de Crotona y Siracusa!-.” Logra temporalizar el espacio y recuperar el tiempo, vivificando las ruinas de la isla y la estatua: “las piedras vivas hablan de un recuerdo presente”, las ruinas se convierten en símbolos de vida transcendida (véase Martínez, p. 28). La isla no es solo una roca que se sitúa sobre el mar, sino que proporciona descanso al poeta en la travesía de la vida, como si se tratara de un jardín flotante que ofrece sus dones: “Mediante esta tensión dialéctica, estatismo-dinamismo, el poeta expresa la cosmovisión que le ofrecen las aguas del mar, como una percepción armónica del mundo concebido como oposición de contrarios.” (Agustín, p. 55).

A juicio de Alonso Gutiérrez (2000: 39), la isla de Circe vista por Colinas simboliza un espacio dual costero, agreste y rústico rodeado del paisaje marino, que contiene la seguridad y la inestabilidad, el ocio y el temor al vacío del mundo, la vida sedentaria del poeta-pastor y el viaje a lo inaccesible; un viaje que quizás no acabe con los ánimos alegres como en el último canto de la *Odisea*, sino con la prolongación en la muerte, como en uno de los más hermosos pasajes del Infierno de Dante.

#### 7.2.8. “Himno” de Pere Gimferrer

Otro de los poetas catalogados de “novísimo” es Pere Gimferrer, que dedica un “Himno” a Circe en uno de sus poemarios *Poemas 1962-1969* (1988):

Contemplo el sol y el ritmo del cerezo  
que estremece sus ramas. Circe, Circe,  
¿son tuyos estos ojos que puntean  
la mies, como una noche? No los cierres  
mas ciñe en mí, oh espada y fiel del día,  
oh manopla en mi rostro, viva máscara,  
ocre dogal, oh cepo por quien somos  
más que quien somos, claridad de un vientre!  
Cristal, mercurio, tarde: ¡cómo pesa  
en mis hombros el cobre incandescente  
de la fruta en sazón! Dicen del hombre  
que no puede consigo. En todo caso  
no con su juventud, rosa sin número.  
Y debe ser. Volvían viñadores  
y aún el cielo iba rojo por poniente  
con sentido de hoz. Siégame, siega  
en los ojos y el sexo, a flor de piel,  
como puntazo o ácida sutura  
al borde mismo de los labios. Viene  
un sordo rumor, megáfonos, sirenas,  
pesquerías lejanas. Puede el mar  
saber más que nosotros, y sentencia

con su fulgor de escualo. Arena, calcio,  
 madreporas dormidas, ¡oh columna  
 del pasado y presente, estancia yerta  
 donde la luz se esfuma, nieve o sauce!  
 Mas ¿qué redime el tiempo? Piedra, mies,  
 oro mortal, ajorca, qué presea  
 para el rubio Azrael, tiza y carbono.  
 A lo lejos relámpagos invocan,  
 cárdenas trompas. Voluntad de púrpura  
 sobre mis hombros, voluntad de ser  
 más que yo mismo, escudo de ojos tristes.  
 Oh voluntad de estío en llamas. Muerte,  
 sobre la mies soy tuyo. (1988: 79-80)

Gimferrer recrea las figuras homéricas en endecasílabos blancos, con un heptasílabo final, formando una sola estructura métrica. A medida que se elaboran los versos, se va manifestando en paralelo la magia de la seducción, de forma que el poeta entrelaza la materia de cuño clasicista con resonancias más modernas. Entonces, el mismo poema se trasfiere a un espacio de realización, donde Circe es la poesía misma, el punto de encuentro idóneo para dar forma a la expresión creativa desde el que el autor logra trascender, pudiendo el poema considerarse como una fórmula de autorreflexión poética.

#### **7.2.9. “Ulises se embarca hacia Ítaca” de Mercedes Escolano**

La poetisa Mercedes Escolano forma parte de la nómina de mujeres que recogen algunas antologías de poesía escrita por otras mujeres, lo que es una prueba manifiesta de la contribución literaria dentro un panorama poético más plural y contemporáneo. Se encuentra entre las jóvenes escritoras de la antología *Las Diosas Blancas* (1985) de Ramón Buenaventura. Su poema, titulado “Ulises se embarca hacia Ítaca”, se incluye en la obra *Felina calma y oleaje* (1986). Los siguientes versos son parte del poema, en donde, tras la destrucción de Troya, Ulises inicia su regreso a Ítaca:

y en el estrecho  
confundidos agólpense los delfines  
con gritos casi humanos se entrepiernan  
la copa de hembra que es el mar  
muestra su vagina suntuosa  
decora sus senos rotundos  
desgájase la leche de los ahogados  
mientras uno a uno  
a pique  
sucumben los barcos (2011: 20)

Mercedes se fija en el motivo de la copa de la tentación que Circe ofrecía al héroe griego. Emplea la copa como metonimia e imagen erótica de Circe, cuyo contenido es fruto del amor, una forma de elixir que es identificado, a su vez, con el mar y la fertilidad del cuerpo femenino. María Rosal (véase 2016: 35) indica que el tema del erotismo se convierte en uno de los rasgos significativos de la poesía de los ochenta. El empleo frecuente de esta temática pretende la reivindicación de un sujeto erótico femenino, que contrasta con la imagen de mujer objeto visto a través del modelo masculino que ha ido marcando la tradición literaria.

#### **7.2.10. Un haiku en *Teselas* de Juan Peña**

El recuerdo del amor de las magas homéricas está contenido en la forma poética del “haiku” de Juan Peña, en *Teselas* (2008), con el que se colma el molde más breve de cuatro versos:

Besé la dulce piel  
de Circe y de Calipso.  
Quiero llegar a Ítaca,  
volver donde fui niño. (2011: 36)

Un Ulises, centrípeto, que tiende al retorno a Ítaca como pensamiento fijo más tradicional. El viaje de regreso se simplifica al máximo y las experiencias amorosas con las diosas marinas se reducen a una somera alusión.

### 7.2.11. “Circe esgrime un argumento” de Silvia Ugidos

Poemas que toman a Circe como asunto principal son los de Silvia Ugidos, que escribe “Circe esgrime un argumento” en *Las pruebas del delito* (1997), y el de Juan Antonio Olmedo y “Arrepentido Ulises” en *Secreto juego* (1992) y Miguel Florián, “Circe”, en *Anteo* (1994). El primero de ellos revive el instante en que Ulises, aún en la isla, decide volver a Ítaca:

Si regresas, Ulises  
Encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:  
Penélope ojerosa  
que afanosa y sin saberlo  
le teje y le desteje una mortaja  
al amor. Ella pretende  
aferrarse y aferraros a lo eterno.  
Si regresas,  
hacia un destino más infame aún  
que este que yo te ofrezco  
avanzas, si vuelves a su encuentro.  
Más enemigo del amor y de la vida  
que mis venenos  
es vuestro matrimonio, vil encierro.

Quédate Ulises: sé un cerdo (2005: 266)

El trabajo de Silvia Ugidos es considerado como un epigrama por el último verso final (véase Conde, 2005: 89). La concisión del género obliga a resumir al máximo la temática, que reduce la materia épica. El poema se construye sobre dos bloques, que son las hipótesis que plantea Circe a Ulises sobre su regreso y el verso final. El tono burlesco de la agudeza final condensa la intervención de Circe. Ugidos se sirve del monólogo dramático, con variedad métrica irregular conforme a un estilo coloquial, y rima asonante en e-o.



Tal y como si Circe tratara de advertir a Ulises de los futuros peligros en la *Odisea*, Escila o Caribdis, la maga de Ugidos advierte de la frustración en que se verá sumido en su retorno junto a Penélope. Destacan el encabalgamiento y las aliteraciones para acentuar el desengaño si vuelve con Penélope. Las relaciones humanas se superponen al argumento épico. Circe es la salida alternativa al tedio del matrimonio, una Circe centrípeta, que atrae hacia sí a Ulises. Sin embargo, ella parece ser consciente de lo “infame” de su tentadora invitación, que deja como trasfondo un cierto tono de desencanto vital, por parte de Circe. Ugidos elabora el poema de argumento homérico en el molde latino del epigrama, con la coda final resuelve el dilema de esta visión contemporánea del mito clásico.

#### **7.2.12. “Arrepentido Ulises” de Juan Antonio Olmedo**

En versos alejandrinos, el poema de Olmedo recrea el momento en que Ulises pide a la maga que devuelva a sus hombres la forma humana. Pero se arrepiente al reconocer en ellos su verdadera naturaleza animal. Olmedo logra así romper con el horizonte de expectativas que encajan con el conocimiento del mito a través de la ironía:

Creyéndolos humanos privados de su imagen  
te rogué que les dieras su primitiva forma,  
el eco de las risas, el sabor de las lágrimas,  
el gozo de la amable conversación nocturna  
brillando como hoguera que el temor ahuyentaba.

No quiero haber expuesto tantas veces la vida,  
que el dolor hizo larga, para ver en sus ojos  
dibujarse la burla o escuchar sus engaños.

Devuélveles, oh Circe, sus figuras de cerdos. (2005: 200)

#### **7.2.13. “Circe” de Miguel Florián**

La composición de Miguel Florián, “Circe”, *Anteo* (1994), vuelve a la temática erótica, aunque no sean mencionadas los personajes homéricos en el texto. Procede a

intensificar el tono erótico mediante el recurso de la metonimia para evocar momentos llenos de sensualidad mencionando zonas del cuerpo de una mujer. Florián se instala en la conciencia de Ulises, cuya voz parece desdoblarse. La segunda persona a la que se dirige la composición sugiere la posibilidad de que Florián comparta sus pensamientos de forma universal. El poema culmina con la idea de Circe como destino, al que inevitablemente Ulises doblega su voluntad:

Lo llamaste destino, fueron solo  
brazos de una mujer que te envolvieron,  
unos labios muy dulces, como el sueño.

Nada pudiste hacer, solo vencerte  
hacia ese amor de mar embravecido.

Destino lo llamaste, y fue el enigma  
de un cuello que se inclina, el abandono  
fatal de unos cabellos. Uno a uno  
ordenó los instantes, como adobes  
que levantan murallas sin memoria. (1994: 63)

González Ovies (véase 2003: 106-107) señala las palabras clave del poema: destino, abandono, memoria, como ejes temáticos. Lo que llama destino, es algo efímero, reducido a unos instantes, que en la memoria resulta un sueño, algo ilusorio como una forma de autoengaño; como el disfraz de Circe, tras su cuello y los cabellos en los que se oculta la hechicera. Florián trata de sublimar aquello que nos seduce, prohibido o perdido en la memoria del tiempo, como el amor de Circe, ambiguo y cambiante. Circe, entonces, es la proyección de la idealización. Pero también es amor real, ante él sucumbimos, como ante el “mar embravecido”, que es la pasión de la maga entregada al héroe.

#### **7.2.14. “Ulises” de Javier Salvago**

Una radiografía del *homo urbanus* moderno es la que ofrece Javier Salvago en “Ulises”, Ulises (1996). El autor, de forma implícita, sugiere la presencia de Circe en un ambiente

urbano, en el que sigue siendo recuerdo de amor peregrino, del encuentro fugaz y efímero que sedujo a Ulises en la isla, pero trasladado a la ciudad moderna. Conde (véase p. 85) analiza el poema del poeta sevillano, elaborado en una larga composición de ciento veintidós versos alejandrinos pareados con rima frecuente asonante, con alguna consonante, en el que se resalta la vida de un publicista asalariado, que es el personaje paralelo de Ulises. Está dividido en cinco bloques de distinta extensión que “mimetizan” una jornada laboral, que podría ser la de cualquier individuo, de los cuales cincuenta y ocho se dedican al regreso a su domicilio, el siguiente extracto pertenece a dicha secuencia:

Opta por desandar, paseando, el camino  
de regreso. La noche lo tienta con sus brillos,  
con sus archisabidas promesas, que desoye  
porque, por experiencia, sabe ya lo que esconden.  
Una atractiva joven se le acerca y le pide  
Fuego... Quizás, podría... pero no se decide  
a dar el paso. No, no está para esos juegos  
que exigen entusiasmo, dedicación y un cierto  
grado de confianza en uno y en su hombría  
bastante quebrantada, sin moral, distraída  
con otras obsesiones. (2005: 235)

La tentación surge del ambiente de las calles, que pone a prueba la misma autoestima del publicista. Es la imagen de la tentación desde el poema homérico, que se interpone al regreso de Ulises. El poeta alude al motivo recurrente de la tentación, pero ante esta situación se ha perdido la frescura y el ímpetu del héroe de la epopeya marina. El mito se somete, en cambio, al acto cotidiano e iterativo, el alarde heroico se difumina entonces en la decepción y el tedio diario. Las promesas son más que conocidas, “archisabidas promesas”, pero la experiencia se mide por el lado menos alentador. La actitud ante el transcurso de un día ordinario podría bien explicarse con el mito de Sísifo. La existencia se pasa casi como una eterna condena, sin apenas asideros de esperanza.

Se trata de una odisea diaria que recuerda a la travesía urbana de Leopoldo Bloom del

*Ulises* de Joyce, comentada al inicio de este capítulo. Un aspecto interesante del poema, entre otras cuestiones, es el señalado por Arcaz (véase 1999: 177): lo significativo de la presencia de algunos mitos en la literatura actual estriba en que su aparición ocurre en autores en absoluto proclives, de acuerdo con la temática habitual, al uso de temas derivados del pasado clásico. Es, pues, la propuesta de Salvago, de un Ulises urbano (véase Barón, 1999: 131-138), un recurso mítico idóneo, un cauce expresivo que resulta ser una metáfora de la vida misma y de su desencanto. En este caso, una postura vital personal, que se mueve entre la autobiografía y la cotidianidad, entre el prosaísmo y la ausencia de idealizaciones, sin el poso apenas de la tradición clásica, de un poeta que ha sido clasificado en los márgenes de la poesía de la experiencia. Por otro lado, Salvago, once años antes en 1985, había escrito otro poema con el mismo título, en el que reduce, en una especie de juego literario, no ya el transcurso de un día, sino la *Odisea* misma en cuatro endecasílabos, siendo Circe, sin duda, parte de esos deseos de aventura que emanan a lo largo de nuestra vida:

Como el amor, el arte, los deseos,  
los sueños, la aventura o la batalla,  
la vida —este viaje sin retorno—  
lo es todo mientras dura,  
y luego nada. (2005: 86)

#### 7.2.15. “El fin de la posmodernidad” de Vicente Luis Mora

También Circe es motivo de reflexiones poéticas que tienen por objeto la propia literatura. Ejemplo de ello es el trabajo de Vicente Luis Mora “El fin de la posmodernidad”, en *Nova* (2003), donde recoge en versos endecasílabos el tema de la “muerte del autor”, superpuesto al argumento homérico:

Yo que fui muchos todos y fui Nadie  
ya regresé a mi Ítaca final  
pude tensar el arco del silencio  
y duerme junto a mí la que tejía

Obtuve de vosotros soledad

así que no esperéis más que mi voz  
a solas sola firma solo autor

he escrito distanciado del presente  
he combatido lastres del pasado  
me he rebelado ante el futuro yerto

hay influencias sí mas no cadenas  
la diseminación ha terminado  
es cierto que hay un yo plural disperso  
que firma los panfletos posmodernos  
dictaminó la muerte del autor  
la perspectiva histórica y el plagio  
inevitable el todo vale nada

existe un yo plural pero no es este  
pues no está el texto –ni el sujeto- hueco

quítad las sucias manos de estos versos  
exijo mi lugar en el olvido

dejé con Circe a Nadie y continué  
todo el fracaso de este libro es mío (2011: 30)

Se utiliza una perspectiva metapoética de la *Odisea*, transformada en metáfora de creación literaria. Luis Mora se sirve del complejo mítico para reflexionar acerca del contexto literario de la posmodernidad. Cuestión que aprovecha para traer al mito clásico hasta nuestros días para exponer y valorar la disgregación de los conceptos de obra, de autor y de persona, entre los que Circe es una pieza de este universo creativo. El poema se convierte en un completo anacronismo literario, con el mito enfocado desde la función literaria. Otros poemas suyos presentan la misma dirección, aunque sin el recurso clásico, como “La rosa cúbica”, “Ensayo de poema” o en “Tanto Virgilio”.

### 7.2.16. “Ulises new age” de María Rosal

La poetisa María Rosal vuelve a la *Odisea* en “Ulises new age”, *Con voz propia* (2006).<sup>70</sup> Se ocupa del pensamiento de Penélope justo en el instante en que llega Ulises por la puerta:

Suena la llave de la cerradura y eres tú quien  
regresa,  
cuando nada anunciaba el horizonte.

Llegas con las sandalias rotas, la ropa hecha jirones y  
un brillo de temor en la mirada. Cuesta  
reconocerte.

Reconocer al héroe, la aquilatada talla, tu  
corpulencia  
altiva de varón.

Ahora es otro el que llega, encorvado e inerme. Traes  
el tufo  
de los perros expósitos, el espanto de quien  
ha dormido  
en las zahúrdas del infierno.

Vacías tus alforjas y extiendes en la mesa la pulpa  
mineral del  
calendario, las alas destrozadas del vencejo  
anunciando  
el invierno.

Vuelves a tu casa. Seguro que querrás labrar tus campos. Que te  
llamen señor y que te reconozcan tus  
sirvientes.

¿Acaso será tarde?

No quieres preguntar

---

<sup>70</sup> María Rosal es, además, autora de la reciente antología de poetisas *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*, (2016).

¿Dónde está ella?  
 ¿Qué anillos acordonan su cintura? ¿En qué luz ha  
 sumido tanta  
 ausencia?  
 ¿Dónde aquella mujer besada en la distancia?  
 Cuerpo lamido en soledad, en los andenes, en las  
 noches sin rumbo.  
 Entregado al desprecio, royendo la miseria  
 con la boca  
 Pintada, en los dientes cariados de amores  
 mercenarios.  
 Ella.  
 Ella siempre la imagen y el aroma, ella la dulce  
 niña de las  
 Trenzas. Ella, los muslos ateridos abrazando  
 tu cintura  
 de hielo.  
 Ella, el despertar de todos los cometas.  
 La nube que no acaba de pasar y no descarga.  
 Ahora lo sabes. Vuelves. Huele a tibio su carne.  
 Basta mirar su cuerpo para admirar sutiles trabajos  
 de alfarero.  
 Basta mirar sus manos para ver cuánta sabiduría ha  
 crecido  
 en su piel.  
 Basta mirar sus ojos para asomarse a un hueco.  
 Ha crecido su talla. Se ha vestido de negro por ti.  
 Y no te reconoce. (2011: 43-44)

En los nueve primeros versos se evoca a un Ulises héroe con detalles contemporáneos. Los siguientes cambian el tono y Penélope rememora de forma sucinta la aventura con Circe, sin mencionar su nombre. De Circe toca la temática erótica y el episodio de la catábasis, que distribuye y reduce a dos versos: “Ha dormido, en las zahúrdas del infierno”. Se sabe que Circe es fruto del amor efímero, ocurrido en el viaje: “Entregado

al desprecio, royendo la miseria / con la boca / Pintada, en los dientes cariados de amores / mercenarios.” Rosal actualiza el mito con una relectura desde el desengaño de Penélope y de las consabidas infidelidades de Ulises.

#### **7.2.17. “Carta de Penélope a Circe” de Manuel Lara Cantizani**

La voz de Circe se testimonia en el bello poema del poeta cordobés “Carta de Penélope a Circe”, en *Incultura clásica* (2002):

Agua. Me separa de Ulises  
tu cuerpo y el suyo sudando amor desnudo  
sin orillas.  
Demasiada agua.  
Su insípido recuerdo vadea seco  
por las playas de la memoria.  
El porqué de este poema es el mensajero, Telémaco.  
Él y tu cariñoso huésped  
—fiero engañado—  
se creen padre e hijo.  
No los desilusiones, no seas bruja.  
Además, los labios anónimos que besé a escondidas  
se han empapado de olvido  
y, te seré sincera, amiga,  
no sé bien quién lo engendró.  
Mi nuevo amante  
—él ha escrito estos versos,  
no es héroe, es poeta—  
admira al tuyo.  
Yo, ya no.  
Recuerdos a los cerdos.

Penélope escribe una carta a Circe, en la que Ulises es ya un recuerdo. Es Telémaco, según indica el poeta, el objeto de la carta, que sirve a Penélope para desmentir la versión tradicional en la que había sido producto de la relación entre Circe y Ulises.



Destaca el tono discursivo, la ironía del final y la multiplicidad métrica de la composición. Se observa un cambio evidente en el pensamiento de la heroína, quizás producto del cambio de los tiempos, y es la indiferencia mostrada por Penélope en cuanto a la relación de su marido con Circe.

#### 7.2.18. “Sillón ambiguo” de Vicente Cristóbal

Una más de las manifestaciones de la presencia de Circe en la mayoría de los periodos de la poesía de los siglos XX y XXI es la del profesor Vicente Cristóbal, traductor y poeta, con el título “Sillón ambiguo” incluido su poemario *El paraíso y el mundo* (2015). El poema está escrito en verso largo endecasílabo, para detenerse en una escena de la vida cotidiana y detenerse a reflexionar sobre el valor contradictorio de su sillón de trabajo. El sillón es, a veces, su aliado en el trabajo:

Este sillón me gusta y me disgusta,  
y es al tiempo mi amigo y enemigo.  
a su favor diré que es servicial  
como instrumento de contemplación,  
prólogo para el vuelo de la mente  
hacia el centro del mundo o las orillas  
de esta mi unicidad, abierta y sola.  
Declaro que, sentado algunas veces  
en la grata oquedad de su regazo,  
me transformo en vapor de nube andante,  
en el verde cobrizo o incipiente  
de las hojas que asoman al cristal,  
en las bolas colgantes de los plátanos,  
en el tú de los otros, mis congéneres.  
Y sabe en la lectura sepultarme  
como nunca ha sabido sede alguna.  
Este sillón, que mira hacia el oriente,  
es capaz sabiamente de orientarme,  
sin romper la sedente compostura,  
a la nuez de mis lóbregas entrañas,

encenderme la luz de los espejos,  
llevarme por los turbios laberintos  
a dar muerte feliz al Minotauro. (2015: 10)

Y, a veces, se alterna su función como la de un enemigo. Es cuando llega la pereza y la evasión inconsciente de la mente, el momento en que Circe entra en juego en el contexto poético:

mas también lo maldigo por contrario,  
por hacerme la guerra oblicuamente  
y minar mi vigor pues, a menudo,  
al punto que me abraza su plumaje,  
me deja sin proyectos en las manos,  
sin voz, sin escritura, sin papeles,  
me sorbe los impulsos, me vacía  
de todo movimiento, me sumerge  
en los plácidos sótanos del sueño,  
y me amarra con lazos invisibles  
sin cuidado del tiempo ni la hora.  
(...)

y si no ha conseguido amordazarme  
y anular mis pupilas, me transforma  
en un torpe animal, hijo de Circe,  
borracho de inacción, inapetente.  
Ejemplo soy entonces de ataraxia  
llevada hasta el exceso contra toda  
medida o filosófica doctrina. (Ibíd.: 11)

Circe es producto de la distracción momentánea de los sentidos, metáfora del sueño momentáneo que atrapa, que sustrae de la actividad y que envuelve en un estado de “ataraxia”. Es entonces que nos convertimos en “hijos” de la pereza, como parte de la descendencia familiar de Circe. El instante es aprovechado para invertir el motivo de la copa de placer, que describe con ironía “borracho de inacción” o “inapetente”. La metamorfosis es imagen de torpeza intelectual fruto del estado de enajenación

intelectiva temporal.

#### 7.2.19. “El aria más hermosa” de Nuria Barrios

Circe también forma parte de la “partitura” de pasiones que es la *Odisea* para la poetisa de Madrid, Nuria Barrios, en *Nostalgia de Odiseo* (2012). Dentro del conjunto de poemas dedicados a la épica homérica, se encuentra “El aria más hermosa”. Circe es amor, es la música del canto y el telar, motivos compartidos con los otros personajes femeninos como Calipso, las Sirenas y Penélope:

En la partitura de la *Odisea*  
resuenan las pasiones,  
sus llamas y sus sombras.  
Con dulce voz, las diosas  
Circe y Calipso  
tejen su deseo por el hombre  
(en la cóncava penumbra de sus cuevas  
tiembla el fogoso Odiseo).  
Del telar que corona la escena  
cegador como un reflejo  
en los ojos debilitados del enfermo.  
Las Sirenas,  
divas absolutas,  
compiten con un dúo  
lírico y sombrío.  
La boca  
mientras cantan  
les sabe a sangre  
(un hilo rojo  
desciende  
de los oídos  
del anhelante Odiseo).  
Pero es Penélope,  
en su celda

austera y blanca como los huesos,  
quien interpreta  
el aria más hermosa.  
Con lengua de tela canta  
la herida  
de donde nace el mundo.  
Placer y dolor  
vibran  
en la música callada.  
Ningún amor es más intenso  
que el amor herido  
(un gran fuego respira en el hogar,  
El olor del sándalo  
al arder  
se mezcla con las notas).  
La melodía  
envuelve a Penélope  
como una campana.  
Nadie la oye. (2012: 31-32)

#### **7.2.20. “Circe” (letra de Ángel García Galiano) de Elíes Montxoli Cerveró**

El mito también es objeto de inspiración para la creación musical de Elíes Montxoli Cerveró, y su disco *La luz de Ítaca* (2009). Las letras de las canciones llevan el título de aventuras o espacios de la *Odisea*: 1. *Ítaca*, 2. *Ulises*, 3. *Polifemo*, 4. *Circe*, 5. *Hades*, 6. *Calipso*, 7. *Nausícaa*, 8. *La isla*, 9. *Penélope* y 10. *Luz de Ítaca*. Los temas inicial y final coinciden con el lugar de comienzo y fin del periplo de Ulises, entre los que se intercalan algunas de sus hazañas. El disco es fruto de la colaboración del poeta y profesor de la Universidad Complutense Ángel García Galiano, que escribe el texto dedicado a Circe:

En el lecho yaciste con la maga  
mientras tus compañeros  
en cerdos convertidos

hozaban por los suelos de palacio.

En las noches de luna llena, ella,  
te enseña los secretos de la muerte,  
a conjurar el canto de las Sirenas,  
y a descender incólume hasta el Hades.

Viajero, no has llegado hasta las puertas  
de la noche para quedarte atado.  
Salta del tálamo de luna blanca  
y piensa que en la isla  
no te esperan en vano; ya es la hora.

Si vas a atravesar desfiladeros,  
escilas y caribdis, tempestades,  
si vas a comprender las voces de los muertos  
reconoce quién eres  
y cuál es tu destino. (2009: IV)

El texto se sitúa en el tiempo del mito en que Ulises comienza el viaje al Hades. Pero antes, escucha las sabias palabras de Circe, que le transmite la necesidad de realizar un viaje interior, a sí mismo que le permite acometer la travesía por el mundo de los difuntos con garantías. Circe, entonces, es la que guía en la búsqueda de la autenticidad del propio individuo a lo largo de su vida. Citando la reflexión de García Galiano en el texto de presentación del CD (sin paginar; el pensamiento de Galiano se encuentra en el apartado número 3):

(...) su periplo va a estar lleno de aventuras, mas pleno en Sabiduría, en multiforme Ingenio: ello consiste en una metanoia, es decir, en un cambio de mirada, de inteligencia; ya no la vieja astucia para salir airoso de cualquier lance, sino la mirada honda y compasiva para aprender de cada situación lo que la vida, el viaje, está dictando, tejiendo.

El inicio y el final del viaje devienen en un proceso de madurez personal. Los escollos son nuestras propias limitaciones, lo que se hace necesario esquivar para lograr nuestra identidad. La profesora Castro Jiménez (2012: 43-113) dedica uno de sus artículos a la canción de autor, entre los que se encuentran Joan Manuel Serrat, Javier Krahe, en España, en Portugal, Cristina Branco, en Francia, Ridan y, especialmente, en Italia, Lucio Dalla, Forneria Marconi, Francesco Guccini y Vinicio Capossela. A esta nómina de cantautores pertenece Elíes. Castro define el trabajo en su conjunto como un disco-libro; un álbum concepto en el que el denominador común es el viaje iniciático de Ulises: “Il filo conduttore di questo *album concept* é il periplo odissiaco di un Ulisse assolutamente centripeto (...) un viaggio iniziatico, alla ricerca dell’identità, ma anche della sapienza attraverso l’amore, la bellezza e la luce” (Ibídem: 63).

Existen otros poemarios más inspirados en la figura de Circe en los trabajos de Félix Morales Prado, *Circe* (2008), Quintín Racionero, *Sonetos a Circe* (2002), Luis Fernández Coca, *Circe versus Tánatos* (1994), José Manuel Cardona, *Poemas a Circe* (1959), por último, del poeta Gil de Biedma, aunque esta vez en prosa, *Las islas de Circe* (1956).

### 7.3. Teatro

El recuerdo mítico se plasma con mucha menor frecuencia en el teatro de este periodo contemporáneo. García Romero (1999: 281-303; 1997: 513-526) se encarga de documentar una lista de dramaturgos que dedican sus piezas teatrales a personajes de la *Odisea*, entre los que hallamos una nómina de destacados autores como Buero Vallejo, con la pieza *La tejedora de sueños* (1952) o Fernando Savater, y el *Último desembarco* (1988). Son escasos los que refieren con alusiones al mito de Circe, entre ellos figuran Torrente Ballester, en *El retorno de Ulises* (1946) y Antonio Gala, *¿Por qué corres, Ulises?* (1975). A estos nombres se une el de Carlota O’Neill, *Circe y los cerdos* (1997), o *La balada de la cárcel de Circe* (2000), estrenada en el Teatro de La Latina, y escenificada por un grupo de presas de la cárcel de Yaserías, con texto de Elena Cánovas, Rubén Cobos, Juan Carlos Talavera, a cargo de la Compañía de Teatro Yeses.

## BALANCE DE LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

En este capítulo dedicado a la proyección del mito de Circe en la época contemporánea, hemos observado una clara disminución en las alusiones porque son escasos los autores que abordan temas mitológicos o presentan referencias al mito. Aunque Circe carece del vigor de épocas precedentes, sí hemos atestiguado su cita de manera intermitente y desacostumbrada. Ello puede deberse a cuestiones particulares como la formación clásica o el gusto personal por la Antigüedad grecolatina de algunos autores, además de las circunstancias socioculturales del momento, como las aportaciones de Castelar, Baroja, Valera o “Clarín”.

A la luz los textos recopilados, la recreación de Circe destaca por ser un elemento especialmente nombrado en el ámbito de la poesía. Se trata de poetas que cubren los últimos cincuenta años aproximadamente, a excepción de Francisco Ayala, lo que supone un complejo panorama de análisis, por la dificultad de establecer un marco que delimite la pauta común que adopta la expresión del mito. En el conjunto de poemas seleccionados hemos podido constatar el predominio del tema odiseico, en casi la totalidad de ellos. En su mayoría prevalece la influencia de la fuente griega y el viaje como trasfondo para la elaboración de sus trabajos, aunque las alusiones carecen de desarrollo argumental. Se trata sobre todo de simplificaciones, debido en parte a la exigencia del mismo molde poético, sobre las que se realiza alguna modificación. En algunos casos, el mito sirve de apoyatura en busca de nuevas tentativas poéticas, como las propuestas por Juan Peña, Vicente Luis Mora, Nuria Barrios o María del Rosal.

De los temas sugerentes que puede ofrecer la recurrencia al mito, como son el amor, la magia y el viaje al mundo de las sombras, es el asunto erótico, al que en algunas ocasiones se subordina la metamorfosis, el que condensa mayor interés por encima de los otros. La inclusión de la visita al mundo de los muertos y la posibilidad de la vida en el más allá es una propuesta poco tratada, como es el caso del trabajo de Antonio Colinas, en donde sí se aprecia su influencia, debido a las fuentes en las que se inspira y a su inclinación personal por el mundo grecolatino. Junto a Colinas, Gimferrer justifica la presencia de Circe dentro del espacio geográfico utilizado como lugar de creación poético, dentro de la estética de los “novísimos” que afloraba a lo largo de los años setenta. En cambio, sí hemos observado el cambio en el tono de las composiciones para

las que se reserva el humor y la parodia, a través de lo cual se logra subvertir la materia mitológica, como la petición de Ulises a la Circe de Juan Antonio Olmedo. El trabajo de Silvia Ugidos, en cambio, destaca por ser el poema en donde la voz de Circe se escucha de forma más clara, con un mensaje inusual y sarcástico en su participación dentro del poema. En cambio, la experiencia erótica es una cuestión central en escritos tan dispares como los de Miguel Florián y Mercedes Escolano.

Son varios los poetas para los que Circe, junto con el entramado de mitos homéricos, es materia de recuerdo. En algunos casos el punto de vista con el que se alude a su memoria es femenino, el de Penélope, como en el caso de los trabajos de Teresa Ortiz, Francisca Aguirre o Manuel Lara Cantizani, confrontándose así dos mitos que representan valores opuestos consabidos, castidad y amor fugaz, en la relación con Ulises. La ambientación de un espacio y un tiempo lejano conserva la fascinación de artistas y constituye un lugar de encuentro y seducción para la creación, como la letra para la canción “Circe”, de García Galiano, con la patente excepción del poema de Javier Salvago, de marcado ambiente urbano más actual, en donde Circe pudiera ser producto de la tentación efímera tras un largo día de trabajo.

La narrativa también se ocupa de revisar la materia de Circe, en la que destaca Lourdes Ortiz, una autora que selecciona un mito femenino de la remota Antigüedad para aportar una lectura más moderna y más acorde con nuestro tiempo, atendiendo de forma prioritaria a la reelaboración de la voz de Circe, en un relato corto, amplificando y enriqueciendo el episodio homérico con el diálogo con Ulises, en el que sobresale el amor visto desde una mujer de hoy en día como cuestión nuclear de fondo.

Podemos afirmar que el mito de Circe es materia sensible a las preocupaciones vinculadas con las relaciones humanas, en especial las que atañen a la pareja, lo que se superpone al ejercicio mismo de creación. Se trata de un lugar común donde los poetas y escritores encuentran un espejo donde mirar y tomar conciencia de sus inquietudes, sobre todo con respecto al amor, que es, como decimos, el tema sostenido en sus poesías. No existe un cuestionamiento sobre su naturaleza, desgraciadamente negativa en la mayor parte de las versiones analizadas, sino que se observa en su alusión una valiosa herramienta comunicativa de reflexión poética. En contraposición a la incesante versión en la que Circe constituye ejemplo moral contrario de conducta social, los



textos extraídos demuestran la ancha distancia ideológica y el cambio de pensamiento de la literatura actual con respecto a ello. Si las adaptaciones trataban de proyectar en épocas pasadas un modelo de conducta dentro del cual se debía ajustar el mito, en la actualidad Circe logra desembarazarse de los condicionantes normativos de la tradición y se expone a voces de poetas con enfoques y direcciones poéticas muy diversas de acuerdo con sus preferencias, cuyo denominador común sería el de encarar y el de compartir el mito con nuestra cotidianeidad.

## 8. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes se ha procedido a un recorrido atento por un amplio número de textos insertos en un arco temporal igualmente extenso, desde la literatura clásica hasta la literatura española presente. Los textos recopilados hacen referencia de modo muy diverso al mito de Circe, y aquí se tratarán de exponer las conclusiones extraídas del estudio diacrónico, trazando las líneas más significativas a partir de tres aspectos: 1) las alusiones; 2) la adaptación del mito a un nuevo contexto literario, ya sea como recurso argumental o estructural; y 3) la proyección de rasgos de Circe sobre otros personajes femeninos, en los cuales, aunque no lleven su nombre, se detectan atributos propios del mito griego, de manera que se rastrea cómo sus rasgos prosopopéyicos, y las secuencias del entramado mitológico originario, son trasfondo y materia de recreación. Además, a estas cuestiones se suma la consideración de los moldes genéricos donde se vierte la materia mítica y las etapas cronológicas en las que interviene.

A raíz de tan elevada riqueza en las diferentes versiones, parece lógico plantearse la cuestión del porqué de su constancia en prácticamente todos los periodos de la literatura, en mayor o menor medida, de forma recurrente, con mención explícita en los textos en la mayoría de los casos, pero también latente, como eco lejano ya en el tiempo. Una de las razones sería el entramado mitológico en el que se origina, sin duda por el prestigio de la obra de Homero y del episodio mantenido con Ulises. El recorrido literario partía de los antecedentes de Circe como figura de la mitología griega dentro del ámbito de la poesía épica. El análisis elaborado, de acuerdo con los estudios de Propp, da como resultado la conclusión de que el mito griego pertenece al ámbito del folclore. Las características estudiadas evidencian su filiación popular y la pertenencia al acervo cultural propio de la tradición oral de los cuentos populares, lo que se filtra a la literatura fruto del genio creativo de Homero. Los acontecimientos relatados por Homero, como la metamorfosis y la visita al Inframundo, aportan en etapas posteriores un recurso muy productivo para la literatura: la posibilidad de observación del mundo desde “el otro lado”, cambiando la perspectiva y revisando de otro modo todo aquello que nos preocupa y es objeto de atención. Nos da la opción de instalarnos en un plano de reflexión y de examen de la realidad privilegiado con la distancia que facilita, además, la entrada del humor, de la crítica y de la magia, con obras como *El asno de oro*

de Apuleyo o *El coloquio de los perros* de Cervantes.

Se trata de un mito que a lo largo del tiempo ha ido descubriéndose en su potencial narrativo. Consideramos que el tratamiento de Circe por parte de Ovidio es fundamental, porque aumenta y revaloriza el contenido psicológico en relación con la temática amorosa y con el componente erótico del mito, al que sin lugar a dudas Ovidio humaniza rebajando su condición divina y hace partícipe de tramas más complicadas con triángulos amorosos, especialmente en *Metamorfosis*. La adaptación latina concede mayor profundidad, un calado humano que abre distancia con respecto a su condición de mito, porque Circe consigue protagonismo y mayor entidad como personaje femenino que es sujeto, y no objeto, capaz de tomar iniciativa y hacer valer su magia como fórmula de venganza, lo que Ovidio emplea como recurso literario. Las alusiones y excursos hallados en el resto de la obra didáctica ovidiana constituyen en su mayoría una fuente narratológica óptima, apoyatura y material de adoctrinamiento para jóvenes. Asimismo, el tratamiento en la caracterización de Circe por parte de Ovidio establece un cambio de orientación en cuanto a la consideración del mito como elemento integrante del ámbito del cuento popular, porque el poeta latino otorga motivaciones a sus acciones respecto al amor, y que funcionan como mecanismos literarios propios de un personaje más próximo a nuestra modernidad.

Circe es objeto de proyección argumental cuando algunas de sus peculiaridades se vuelcan sobre el molde de otros personajes femeninos, contaminando así el diseño nuevas figuras, como en el caso del poema virgiliano *Eneida*, en cuya obra se observa la bifurcación de elementos propios de Circe, pero depositados en Dido y en la Sibila, según el propósito creativo de Virgilio. En el caso de la novela latina de Lucano, rasgos del mito griego se incorporan a la maga Ericto de *Farsalia*, y en la novela de Apuleyo, de igual modo, complementan el papel de Pánfila, una más de las brujas dibujadas que van surgiendo en la novela.

En general, testimonios recopilados de las fuentes clásicas seleccionan la referencia a Circe con propósitos moralizantes, la cita mítica se convierte en materia de *exemplum*, con desarrollos más o menos largos y con excursos de cierta amplitud, donde se observa el sesgo ideológico de autores. El pensamiento estoico, de tanta repercusión en la literatura posterior, aprovecha el mito como instrumento alegórico identificado con la

tentación de los sentidos, una *meretrice* que pone a prueba la *virtus* del héroe Ulises, focalizando la atención y actualizando un supuesto lado negativo del mito que se consolida con fuerza en la tradición posterior. La exégesis filosófica se apropia del mito para respaldar pensamientos con el soporte prestigioso de la mitología, haciendo del mito una materia servil a cuestiones ajenas a la poesía misma. Se ve sometido, pues, a un cierto encorsetamiento que limita mucho el poder de sugestión, de la fantasía y de la creatividad literaria. En este marco de interpretación, la alusión no es tanto causada por el afán creativo, sino que se produce con la intención de adecuarlo a otras consideraciones más personales, ajenas a fines propiamente literarios. Por tanto, se emplea como pretexto para la difusión de doctrina, como supuesta vía de moralización colectiva fundamentada en ideologías de distinto orden y procedencia.

Paulatinamente, el mito se va cargando de connotaciones morales y religiosas, especialmente a partir de las versiones dogmáticas que se acentúan a partir del siglo IV con la consolidación del cristianismo, en el que se mantiene la alegoría de cuño estoico, en el que Circe es el detonante de la pugna alegórica entre la razón y el control de las pasiones. Sin embargo, se da un cambio de fondo con el afianzamiento de la nueva ideología, puesto que Circe es equiparada con el pecado de la carne, que daña el interior del individuo, de tal forma que el mito resulta demonizado y convertido en materia pecaminosa que ejerce un poder de atracción negativo. De igual modo la magia de las transformaciones provoca temor y recelo por ser considerado vehículo de transmisión del diablo. La función, si cabe, difusora de ideología conduce a la marcada consideración desfavorable de Circe como “tipo” de mujer bruja, en estrecha unión con el mal.

En el periodo del Medioevo, existe un cambio significativo en esta tendencia, puesto que se interpreta como un personaje histórico. El primer testimonio en este sentido, sin duda, es el que aporta Alfonso X, máximo representante del espíritu historicista. Circe destaca por su papel de madre de Telégono, hijo de Ulises, dentro del marco historicista de la guerra de Troya. La adaptación verista del mito encuentra acomodo con la condición de mujer perteneciente a la corte coetánea al rey. Por otro lado, además de la tesis evemerista, llama la atención otra versión patente en la *General Estoria*, en la que Circe es un tipo de maga buena y sabia, entendiendo la magia como una ciencia benefactora útil para la sociedad. Estas dos versiones, la de madre y la de maga

bienhechora, ofrecidas por Alfonso X, carecen de continuidad en las letras hispanas posteriores, debido quizás al peso de la tradición, la presión de otros sectores interesados en conservar la pulcritud moral y evitar el supuesto peligro de la magia. Lo que sí se observa es la afinidad de la versión historicista del rey, en cuanto a un cierto rasgo de sentimentalidad del personaje, con autores posteriores como Juan Rodríguez del Padrón en la obra analizada y catalogada ya de novela de ficción sentimental que eclosiona en los albores del Renacimiento.

Como se ha constatado, Circe reaparece de nuevo en las letras hispanas gracias al ciclo troyano, salvo que en este grupo de obras su nombre no se menciona. Las crónicas de Troya son un fructífero poso literario para el inicio del género de los libros de caballerías en España, en cuyos textos, personajes femeninos con nombres diferentes a Circe heredan algunos de sus atributos, como la capacidad de seducción, la cautividad del caballero y, en algunos casos, la magia de la metamorfosis. Las adaptaciones medievales y renacentistas moldean el encuentro erótico como una clave nueva de considerar el mito, entendido como una conquista que ha de culminar el héroe-caballero durante su andadura, con la que logra aumentar su reputación. Para tratar resolver uno de los porqués de la ausencia del nombre propio de Circe en estos textos, habría quizás que mirar hacia atrás en la tradición predominante y a la presión que pudo ejercer el pensamiento comúnmente extendido al que se vio sometido, vista la percepción mayoritaria del mito pagano como figura demonizada.

La lírica culta del siglo XV encabezada por la participación activa del Marqués de Santillana y de Juan de Mena ofreció la imagen de la figura mitológica como la de una mujer integrante del colectivo de damas de la corte de época prerrenacentista, aunque se detecta la carga moral y alegórica que vincula el tratamiento del mito vinculado al mundo medieval en el que existe una relación entre el placer y la pena, una representación en la que el amor y el castigo se entrelazan. En ambos autores, el gusto por la erudición y la mirada hacia la Antigüedad clásica latina estimulan la práctica de la alusión mitológica. La cita de Circe forma parte de listas de mujeres del periodo clásico que salen a la luz con intención retoricista y moral. Estas listas son aprovechadas por poetas para ilustrar la controversia sobre la ponderación de la mujer. No ocurre de igual modo con la obra poética de fray Luis, que se diferencia de la dinámica precedente no por eliminar el contenido aleccionador, sino porque vuelve a la tradición clásica

recreando el mito con cierto desarrollo argumental en su composición.

Mientras que en el siglo XV la disputa a favor o en contra basculaba en torno a si las mujeres eran maléficas o benéficas, el tema fundamental a debate sobre ellas en los siglos XVI y XVII fue el de la educación. El periodo humanista y su continuidad en el barroco del XVII adoptó una actitud más práctica, pues en lugar de degradar o ensalzar a las mujeres, fue determinante en la elaboración de modelos de comportamiento. La presencia mítica plantea cuestiones sociales en cuanto a la integración social de la mujer en instituciones como el matrimonio y en tareas específicas, sobre todo en la obra de Luis Vives y de Pedro de Luján, para los que el mito contribuye en la consolidación del matrimonio como instrumento de control, en el que el sentimiento de amor se separa claramente del componente sexual y erótico del mito de Circe. Por otro lado, el género dialógico ofreció un amplio espacio para la alusión didáctico social, abriendo el abanico de potenciales lectores de diferentes capas sociales a las que llegaba la mitología, aportando un carácter democratizador en las lecturas posibles, alcanzando tanto a sectores populares como a la realeza. Esta localización del mito en el desarrollo humano del individuo está también presente, por ejemplo, en *Triunfos morales*, dedicados al joven monarca Felipe II, como manual útil de enseñanza.

En general, a partir del XVI el mito se pone al servicio del virtuosismo renacentista. La imitación de los modelos viene unida a la innovación. El mito de Circe se emplea sobre todo con fines estéticos, con excepciones, alejándose de forma gradual de las intenciones exegéticas y moralizadoras del Medioevo. Fruto del cambio de periodo, Circe será objeto de mayor proyección y su presencia será generalizada en una multitud de géneros, convirtiéndose en un mito poligenérico en la medida en que eleva su participación a la práctica totalidad de manifestaciones literarias, tanto cultas como populares. Esto ya se había producido en la tradición grecolatina, pero han de pasar varios siglos para que vuelva a darse este hecho en las letras hispanas del Renacimiento y, posteriormente, en el Barroco. Surgen géneros como la novela de caballerías, los diálogos o la novela pastoril, lo que no impide que la existencia de la figura mítica no sea recordada y su importancia sea significativa. Su categoría como mito clásico viene a completar los moldes nuevos, y, aunque el nombre sea velado, el contorno de los personajes nuevos se enriquece de las cualidades narrativas de Circe. Esto ocurre en las proyecciones femeninas de las magas que habitan en las islas de los mares por donde

navegan los caballeros, y en las novelas de pastores, de tradición grecolatina, como la maga Felicia, depositaria de un buen número de afinidades estudiadas deudoras de Circe.

Los tratados mitológicos, traducciones y misceláneas son de suma importancia para la propagación y tratamiento de Circe. Se trata de obras concebidas en un periodo de espíritu humanista, convirtiéndose en instrumento eficaz de poetas, pues consultan las fábulas de forma ágil y rápida, sin la necesidad de acudir a la fuente, quizás más complicada de entender. El lenguaje es más accesible a las capas más llanas de la sociedad, de forma que el conocimiento de Circe se populariza, es mucho más heterogéneo y abierto a la diversidad de destinatarios. En los textos subyace aún un trasfondo moral, con la función ejemplar del mito; el recorrido por los muchos siglos de literatura muestra como el *exemplum*, recurso más propio del escolasticismo del Medievo, se traduce en posibilidades narrativas gracias a la difusión masiva de las mitografías, de las que beben los escritores áureos como vehículo para sus proyectos creativos. Durante este periodo de las letras españolas, el mito sale del ambiente recogido secular de iglesias y monasterios al renacer y ajetreo de las calles, en cuyos espacios se darán otras realizaciones distintas.

El tratamiento popular se detecta en las alusiones y recreaciones eróticas en obras de poetas renacentistas. Las versiones del mito llegan a su grado máximo de desgaste y degradación cuando van acompañadas del humor y de la burla; es entonces cuando el mito de Circe, y en esta ocasión sí se explicita su nombre, es un pretexto para la creatividad y el juego retórico, como ocurre en las obras de Rey de Artieda o Diego Hurtado de Mendoza. Ya en el Barroco, Esteban de Villegas continúa la línea de recreación, algo más elevado en su acento satírico, más pornográfico y obsceno, que debe deslindarse de lo erótico. En esta variante burlesca de alusión y adaptación, aunque con un tono menos depravado, Circe sirve también de moneda de cambio y recurso literario al servicio de las críticas literarias entre poetas del Barroco, que defienden sus estilos y vituperan a sus contrincantes literatos con alusiones míticas.

Se ha comprobado cómo la Antigüedad clásica ha elevado el material folclórico a la categoría de lo culto y cómo, con el paso del tiempo, vuelve a ser de dominio de la voz popular. Esto ocurre de manera palmaria en la actividad artística de Lope de Vega, y se

manifiesta en su relevante poética teatral, el *Arte nuevo de hacer comedias*, donde explicaba de forma irónica, y ya sobre una práctica consolidada, una manera renovadora de hacer teatro. El *Arte nuevo* de Lope trataba de alcanzar a todos los públicos con el propósito de “dar gusto” a la audiencia, adaptaba las comedias al público, que era quien pagaba por ver el espectáculo teatral. El estudio del corpus de comedias seleccionadas demuestra la ductilidad y la flexibilidad del mito, capaz de adecuarse a los diferentes tipos de comedias, tanto a las comedias palaciegas, como a las de enredo o de capa y espada, donde el mito de Circe está en boca de personajes de distintos estratos sociales pertenecientes a diversos “tipos” dramáticos, como el “gracioso”. Podría definirse, desde este punto de vista, como una figura mitológica un tanto “lopesca” por su capacidad para conectar con las distintas capas sociales de la España del Siglo de Oro. Por otro lado, el análisis de alusiones de Circe en sus comedias, teniendo en cuenta a los personajes que la nombran, la variedad métrica con la que se cita y el momento de la función en el que participa, brinda la ocasión de conectar la mitología con el estudio de la realización escénica y la observación del cumplimiento de preceptos del *Arte Nuevo*.

Como señalábamos al inicio de este trabajo, el mito de Circe presenta diferentes ángulos de aproximación y rasgos complementarios que son susceptibles de ser objeto de recreación aislada, producto de la ambigüedad que manifiesta el dibujo de su personaje: Circe es mujer, es bruja o maga o es diosa. En este sentido es interesante destacar que esta imprecisión se va deshaciendo, lo que no necesariamente implica que sea una u otra característica la que predomine, sino que pueden ocurrir al mismo tiempo. Sin lugar a dudas, se observa que es el Barroco el periodo cultural en el que Circe comienza a estar más cerca de las recreaciones que reflejan la cotidianeidad de la mujer, en el que se da paso a la expresión de sus deseos, inquietudes y frustraciones. Con la versión de la comedia de Calderón, *El mayor encanto, amor*, surge una nueva concepción del mito caracterizada por la toma de conciencia de la situación de la mujer con un intencionado trasfondo social. El aislamiento de Circe, como una “bandida”, lleva aparejada la idea de confinamiento y de imposibilidad de poder conciliar sus inquietudes intelectuales con la vida en sociedad, de adaptar su inspiración al mundo a ella contemporáneo, lo que provoca el distanciamiento del núcleo social a un único espacio solitario de libertad. En algunos casos la mención a Circe surge de la motivación de advertir y, con ello, de frenar una desigualdad ocasionada por motivos de amor. Con la recurrencia al mito, los autores, y en especial algunas autoras, se implican y subrayan situaciones extensibles a



lectoras que se identifiquen con esos comportamientos, que comienzan a diferir de la imagen estereotipada creada por el mundo masculino, para crear nuevos modelos. Además, el tratamiento de Circe en la obra calderoniana se aproxima más al dibujo de una mujer del siglo XVII, con intereses intelectuales y con una actitud contestataria. Es algo más que un recurso de creatividad, cabría decir que es una posible caracterización de una mujer específica de la sociedad barroca. El careo con Ulises en la comedia *El mayor encanto amor* plantea la lucha alegórica entre el vicio y la virtud, entre Circe y Ulises, de tantos siglos atrás, con la variante de que Calderón cambia el planteamiento de la lucha como un conflicto interno, una lucha del héroe frente a sí mismo y a sus propias debilidades y flaquezas, conforme a su condición humana. Por otro lado, y siguiendo con el género de los autos sacramentales de Calderón, el mito de Circe es identificado con la figura alegórica del Pecado. Entonces, la función del mito vendría delimitada por la alegoría misma, dentro del andamiaje estructural de un género tan particular como es el auto sacramental. Por tanto, la perspectiva de Calderón acerca de Circe oscila entre la postura religiosa limitada en la que el mito es alegoría del pecado y la versión profana, más próxima al sentir de una mujer

En general, es importante destacar las posibilidades escénicas que ofrece este mito, en concreto, gracias al motivo de la metamorfosis y la magia, lo que es frecuente en los corrales de comedias con el cambio de identidades, con ayuda del atrezzo, con las tramas de amor de enredo y la espectacularidad que facilitaba el uso de la tramoya, con los vuelos aéreos y la aparición *deus ex machina*. En este sentido, el elemento sobrenatural que Circe ofrece es material muy fructífero susceptible de explotación para el espectáculo teatral.

Narradoras del Barroco, en especial María de Zayas, presentan en sus novelas personajes femeninos nuevos y diferentes, en cuanto a que representan a mujeres que son sujetos de acción, sensiblemente más independientes. Se sirven de la alusión mítica, sobre todo del motivo de la magia, para ajustar cuentas con hombres, abriendo una vertiente creativa y reivindicativa para ilustrar cómo resarcirse de los agravios amorosos de los que son objeto, en algunos casos con finales truculentos. Se apropian del mito como potente herramienta intelectual para invertir las expectativas generadas en torno al mito durante siglos de historia.

Desde el origen legendario de Circe en el poema épico, a menudo se ha recreado su personaje junto con Ulises, un hombre ya maduro, casado y curtido en las batallas. El encuentro de ambos no está subordinado a una intención didáctica, pero con el paso del tiempo el recurso a la mitología ha servido de apoyatura a la enseñanza pedagógica para jóvenes. El jesuita Baltasar Gracián, autor representativo del Barroco, adelanta la aparición de las citas de Circe en la estructura de *El Criticón* a la etapa de los primeros años de la adolescencia de la vida de acuerdo con su programa formativo, donde el joven ha de ser aleccionado en la ardua tarea de control de pasiones y freno para el pecado. Por ello, la remembranza de Circe es una apuesta por la cultura clásica como medio de difusión de conocimientos, no tanto eruditos, sino de vida transmitidos en edad temprana, paso previo a las sucesivas épocas vitales. Se trata, pues, el mito de Circe, de un instrumento válido en cuanto a lo relativo a la construcción moral e intelectual, orientado a fines prácticos y de acuerdo con el ideario formativo de Baltasar Gracián.

Ha de transcurrir un largo periodo de tiempo para que Circe cobre de nuevo protagonismo en las letras hispanas. El devenir de los acontecimientos históricos y culturales determina el interés por otras cuestiones; la preocupación por la mitología y el recurso a ella disminuyen ocupando su lugar el dominio de la razón y, por ende, otras referencias. No obstante, el prestigio de Circe se mantiene, pues aparecen muestras aisladas de textos de autores que encuentran inspiración en el pasado clásico y que mantienen latente la materia mitológica que conserva vivas las ascuas de la Antigüedad.

Hasta bien entrado el siglo XX, Circe no recupera el foco de atención perdida. Testimonios poéticos y narrativos del reciente siglo XX responden al afán por descubrir nuevas fórmulas creativas; el mito, entonces, es materia de revisión gracias a las versiones de autores que reafirman el interés por Circe. Una de los casos más representativos es el de la autora Lourdes Ortiz, cuya versión del mito griego de la *Odisea* se filtra a través de la mirada femenina, a través de la cual se detecta un cierto aire de emancipación frente a la imagen establecida, aunque todavía desde la lejanía del aislamiento. En este sentido, Ortiz reelabora el episodio de Circe desde la fuente griega, pero revela sentimientos y actitudes acordes con una mujer de la actualidad. No obstante, el género poético es el que más se ocupa de mencionar a Circe; se trata de un espacio fecundo de creación donde prolifera su presencia en mayor medida. Se podría

plantear la cuestión de por qué Circe ha sido un personaje tan importante y tan frecuente en casi todos los periodos de la literatura española. Sin embargo, y tras comprobar el recuerdo tan frecuente que de ella se tiene en las composiciones poéticas, de lo que no hay duda es que es el siglo XX y el presente siglo XXI los que se sienten más próximos e identificados, especialmente en los últimos cincuenta años aproximadamente, que es el periodo temporal en el que vuelve con más fuerza su figura. Podría decirse que se ha establecido una relación de igualdad, porque no es tan solo un recurso literario, sino que es un pretexto para entablar un diálogo acerca de cuestiones que atañen al individuo y a su cotidianidad. Su remembranza está abierta a la pluralidad de voces y asuntos con el denominador común de la necesidad de abrirse a temas del día a día, comunes a todos, a hombres y a mujeres, y en este sentido, el mito alberga un sentido plural en su alusión.

Tal y como hemos constatado en el apartado de la literatura clásica, es indudable que el recurso al mito se ha consolidado en el mundo grecorromano. Sin embargo, no en todas las alusiones posteriores han influido de forma pareja las fuentes griegas y las latinas. El mundo romano absorbe la herencia griega y, a su vez, vierte a las letras hispanas del Medioevo la riqueza cultural acumulada. Sin embargo, y gracias a la labor de la traducción y de las mitografías, el acceso a la fuente y al modelo de forma directa consigue un acercamiento de versiones de inspiración griega, ya entrado el Renacimiento y en el periodo del Barroco. De ahí que el significado del mito se abre a nuevas posibilidades de interpretación, que estaban ya sugeridas en textos latinos, de mayor o menor extensión, que se ocuparon de Circe y donde se recogía de forma fragmentaria el relato homérico. Las circunstancias cambiantes de los tiempos sucesivos de los siglos XVIII y XIX generan un clima adverso para los mitos, aunque existen autores que se interesan por la alusión a Circe, como hemos podido constatar, lo que es sintomático de la pervivencia durante este periodo. En época contemporánea, en cambio, las recreaciones de Circe son fruto de las actualizaciones procedentes de las fuentes tanto griegas como latinas, aunque quizás cobre mayor fuerza y vigor la de origen griego por la particular seducción que emana de la temática del viaje, junto con el amor y la magia, y el fácil acceso a traducciones de todo tipo.

En virtud del estudio diacrónico que hemos elaborado se puede afirmar que las realizaciones del mito, en términos generales, han ido evolucionando atendiendo a la

sucesión cronológica y al desarrollo histórico. El mito acompaña a los tiempos y a las circunstancias cambiantes de cada época, sirviendo de espejo cultural válido desde el que observar los contextos sociales desde la constancia de un mismo elemento. El mito de Circe ha suscitado el interés de escritores por las temáticas implícitas al mito: el amor, la magia y la inmortalidad. De las cuales, es el amor el que ha logrado mayor rendimiento narrativo, por encima de la magia y el viaje al Hades. En la Edad Media la brujería fue perseguida, la presión social ahogaba la posibilidad de crear a partir de lo que hoy en día se considera un ingrediente más propio de los cuentos populares. Posteriormente, la magia cobra mayor protagonismo, aunque subordinado al amor, y se convierte en puro espectáculo motivado por las representaciones teatrales, que perdieron interés gradualmente. Pero es el tema erótico el que ha prevalecido y el que mantiene las expectativas creadas cuando se menciona el nombre de Circe.

Por otro lado, consideramos importante añadir a las conclusiones finales, a grandes rasgos, y teniendo en cuenta el dilatado marco temporal del presente estudio, la función predominante del mito en cada una de las etapas culturales en las que ha estado presente de forma destacada. Para ello tenemos en consideración las funciones señaladas por Losada, que anunciábamos al inicio: extralingüística, poética y heurística. Así, en la Edad Media el mito de Circe sufre un proceso de demonización y, como hemos advertido, llega a identificarse con el Pecado. El mito, pues, es un recurso figurativo de forma que la alegoría de la que se sirven apologetas y clérigos pretende dar cuenta de una explicación del mundo desde el filtro de la exégesis cristiana, de acuerdo con la función extralingüística. Los testimonios en los que el mito recibe este juicio, logran la traslación de valores morales y sociales mediante el lenguaje poético, es decir, el modo en que el relato mítico es emitido. Por eso es por lo que ambas funciones, poética y extralingüística, no son excluyentes, sino que consiguen la efectividad y el máximo provecho buscado por autores medievales que logran así mayor capacidad de convicción. Sobre esta base se construye, en parte, el auto sacramental del Barroco, en el que se combinan estas formas de modular el mito que recibe un significado nuevo dentro de un proceso de resemantización, con cuyo resultado se consigue alcanzar con éxito el pensamiento de un segmento amplio de la sociedad católica del momento. También ocurre en el testimonio de Alfonso X, en el que el mito mantiene un trasfondo clasicista, pero enriqueciendo y amplificando el molde antiguo, de forma que Circe es un personaje supuestamente histórico que asume el papel de madre, por un lado, y el

papel de maga y de adivina, por el otro. Debido al espíritu historicista de la obra, el rey Alfonso trata de ajustar y de reinterpretar el material recopilado para lograr una ordenación cronológica de datos y de fuentes y atender a una explicación del mundo, que vendría a encajar en un modo extralingüístico de tratar la figura clásica. En cambio, otros testimonios, como los de Juan de Mena y el Marqués de Sanillana, tratan la materia mítica desde el prisma de una función poética, considerando el mito como parte de una lista de nombres prestigiosos de la Antigüedad, de ahí que el mito de Circe pueda ser considerado metonímico, siendo producto del ejercicio retoricista practicado por nobles y cortesanos.

Tras el periodo medieval, y a la vuelta del Renacimiento, llega un periodo de accesibilidad al mundo clásico que no había existido hasta entonces, y a una difusión ingente de textos que hacen posible el conocimiento de Circe y la reescritura de su relato. La figura mítica emerge con fuerza y se extiende ampliamente su manejo poético; tan elevado resulta ser el contingente de alusiones que deriva en una simplificación paulatina de la carga semántica y su sentido clásico se banaliza. No obstante, es posible interpretar el mito sobre la base de la función referencial, porque observamos una remodelación narratológica del mito, en el sentido de que un personaje de la mitología está orientado a dotar de rasgos a un personaje de nueva creación sobre el que se proyecta.

En general, podemos deducir que el lenguaje asociado al mito de Circe es fundamentalmente sinecdóquico, esto es posible precisamente por la ambigüedad ya señalada en un principio. De forma que la imprecisión en el tratamiento literario de Circe, ya sea como maga o como mujer, da lugar a opciones que derivan posteriormente en un proceso de desgaste y simplificación, de ahí que “una Circe” puede referirse, dependiendo del contexto, a una bruja, o bien a una mujer tachada de prostituta, en cuyos casos la sinécdoque deviene, a su vez, en la antonomasia, lo que al mismo tiempo constituye un indicio de la valoración del mito como tipo social, que podemos denominar “mitotipo”, más tipo que mito, y que entra a formar parte del imaginario colectivo. El personaje “tipo” era algo ya sugerido en los textos de las fuentes clásicas, en donde se trazaron las líneas que se iban perfilando al tiempo en que se ocupaban de Circe las recreaciones literarias, lo que, en vista de los textos recopilados, se consolida y toma forma en la literatura hispana en periodo del Barroco. En ambos casos la lectura

del mito se empobrece de forma progresiva en favor de un sentido más pragmático en concordancia con un registro discursivo y más convencional. En las alusiones del Barroco destacan aquellas realizadas por escritoras, porque plantean un cambio notable en la actualización mítica que atañe a un deseo de llamar la atención. Las citas al mito no son meramente poéticas, sino que aspiran a poder airear en muchos casos una situación sufrida por un colectivo femenino desde la cual tratar de alcanzar repercusión social. Estaríamos, en este caso, dentro de una función heurística, con la que se pretende dar cuenta de una situación de desigualdad.

En época contemporánea, el mito recupera su sentido clasicista. Las composiciones de algunos autores obedecen al intento de experimentación poética de nuevas fórmulas de expresión inducidas por razones coyunturales que tienen más que ver con el contexto social en el que están inmersas. Sin embargo, no es una mera herramienta únicamente de tentativas poéticas, sino que proporciona un apoyo literario de garantía como para exteriorizar los sentimientos, de modo que el mito facilita cauces nuevos de expresión de emociones. Los poetas acuden a Circe como apoyatura para sus argumentos en diferentes moldes poéticos, los cuales exponen asuntos cotidianos de la vida, cuestiones que afectan a los individuos, en especial aquellos relacionados con la temática del amor, sin dejar de recrear el episodio de Circe con ecos lejanos y sugestivos del viaje. Los autores filtran así sus circunstancias personales del día a día a través de la mirada del mito. No obstante, en la actualización que llevan a cabo se sirven de la parodia para subvertir el material mítico, lo que prueba la distancia en cuanto a la consideración del mito de Circe como algo ya lejano, pero, paradójicamente, acredita su proximidad emocional con la actualidad. Por ello, es posible aducir que en estos últimos años en los que irrumpen con mayor vigor las alusiones míticas predomina la función heurística, lo que permite indagar sobre las relaciones de amor en la sociedad actual. Por último, queda demostrada la importancia del mito clásico para avanzar en la complejidad del estudio de las diversas manifestaciones artísticas, en sus autores y en sus épocas. Es una clave de lectura que abre la puerta al mundo de la Antigüedad clásica, en vigor y con vigor en la actualidad, sin el cual se pierde una parte importante de los motivos por los que el poeta concibe su creación personal, un lugar común para el entendimiento óptimo del texto escrito y, por extensión, del ser humano.

## 9. ANEXO

### Apolodoro

#### *Biblioteca*

Cuando los Argonautas costeaban el río Erídano, Zeus, que estaba irritado por el asesinato de Apsirto, enviando contra ellos una violenta tempestad, los desvió de su ruta. Al pasar frente a las islas Apsírtides, la nave declaró que no cesaría la cólera de Zeus mientras no se dirigieran a Ausonia y fueran allí purificados por Circe del asesinato de Apsirto. Costearon las regiones de los ligures y los celtas y luego de atravesar el mar de Cerdeña, pasando junto a Tirrenia, llegaron a Eea, donde convertidos en suplicantes de Circe fueron purificados por ella (*Bib.* I 9 24).

Con una sola nave arriba a la isla de Eea. Habitaba esta Circe, hija de Helio y Perse, y hermana de Eetes, que era experta en toda clase de bebedizos. Tras dividir a sus compañeros, a él le toca permanecer junto a la nave, mientras Euríloco va a ver a Circe con otros veintidós. Por invitación suya entran todos menos Euríloco, y ella les ofrece a cada uno una pócima cuyos ingredientes eran queso, miel, cebada y vino, a la que ha añadido una droga. Una vez que lo bebieron, ella los tocaba con una varita y convertía a unos en lobos, a otros en cerdos, a otros en borricos y a otros en leones. Euríloco cuenta a Odiseo lo que ha visto y él, con el moly que le había dado Hermes, marcha hacia Circe; y es el único al que no le afectan los encantamientos si echa el moly en los brebajes. Acto seguido desenvainó la espada e hizo intención de dar muerte a Circe, pero cambia de parecer y devuelve su forma a los compañeros. Odiseo, después de hacerle jurar que no le causará ningún daño, comparte su lecho. Fruto de esta relación es su hijo Telégono. Después de permanecer allí un año, tras navegar el Océano y ofrecer víctimas a las almas, es informado de su destino por parte de Tiresias (todo ello instigación de Circe) y contempla las almas de los héroes y heroínas. Ve también a su madre Anticlea y a Elpénor, que había muerto en la isla de Circe a consecuencia de una caída (*Ep.* VII 14 ss.).

Minos poseía un perro veloz y una jabalina certera y a cambio de ellos Procris se acostó con él, dándole a beber la raíz circea para que nada le dañara (*Ep.* III 15 1).

## **Higino**

### ***Fábula CXXV (8-11)***

Llegó a la isla de Enaria, ante Circe, hija del Sol, la cual transformaba a los hombres en bestias salvajes propinándoles una poción. Ulises envió ante ella a Euríloco con otros veintidós compañeros, a quienes aquella alteró su apariencia humana. Euríloco, que no había entrado por temor, huyó de allí y se lo anunció a Ulises, que se dirigió él solo hacia ella. Pero en el camino Mercurio le proporcionó un antídoto y le enseñó cómo podría burlar a Circe. Después de llegar ante Circe y de haber recibido de ella una copa, vertió el antídoto siguiendo el consejo de Mercurio, y desenvainó la espada, amenazándola con matarla si no restituía a sus compañeros a su primitivo estado. Entonces Circe entendió que esto había ocurrido no sin la voluntad de los dioses; y así, dando su palabra de que ella no volvería a cometer nada semejante, restituyó a sus compañeros a su prístina forma. Y ella misma yació con Ulises, de quien tuvo dos hijos, Nausítoo y Telégono. Desde allí marchó hasta el lago Averno, descendió a los Infiernos, donde encontró a su compañero Elpénor, a quien había dejado con Circe, y le preguntó cómo había llegado hasta allí. Elpénor le respondió que estando borracho se había caído por una escalera y se había roto el cuello, y le pidió que, cuando regresara al mundo de los vivos, le diera sepultura y colocara el timón en su túmulo.

## **Jorge de Bustamante**

### ***Las transformaciones de Ouidio en lengua española: repartidas en quize libros, con las allegorias al fin dellos, y sus figuras para prouecho de los artífices (1595)***

#### **Libro XIV**

Glauco passó antes por muchos lugares peligrosos: que fue Mongibelo, que es vn gran monte que por muchas partes lança de sí innumerables y grandes flamas de fuego, por causa de Tifeo, a quien, debaxo deste y de otros tres montes puso Iupiter, y por el reyno de los Cíclopes, dexando la tierra de Zande a vn lado, hasta que llegó a los palacios de Circes. Y la primera cosa que vio a la hora que entró en los palacios fue a Circes, a quien él cortésmente saludó, y después dixo: o Circes, ruego te que hayas piedad de mí, pues que tu sola puedes dar consejo a la cuyta que yo traygo. Y, esto digo, porque yo sé quanta fuerça esté enterrada en las yeruas, porque yo, en lo que ahora ves, fui el otro día mudado por ellas. Si tu quieres saber la cuyta que yo tengo, sabe que yo vi a Scilla a la ribera del mar de Sicilia. Verguença he de cómo ella menospreció mis ruegos, y mis prometimientos. Bien sé que, si tú quieres, que me puedes dar consejo por fuerça de



palabras o de yeruas. Ruego te que hagas que aya ella su parte de la cuyta, que yo tengo. Circes que atenta auía estado, oyendo y mirando a Glauco, a quien paresciole ser alguno de los dioses baxado del cielo, respondió: Bien es verdad que no ay muger en el mundo que tanto sepa como de fuerça de yeruas & de encantamietos & cree que podría hazer lo que pides, sino lo tuvieres a mal, dar te he yo otro mejor consejo: no quieras a quien no te quiere, ni ames a quien no te amare. Mas si tú quieres creer me, tu amarás a mí, & yo amaré a ti, & no tengas en poco que puedote forçar a lo que yo desseo por lo mucho que yo te amo, no quiero sino que de tu voluntad lo hagas. Bien sabes tú que yo soy deesa, & soy hija del Sol, yo te prometo de ser por siempre tu amiga. Por tanto, quítate de andar siguiendo a quien no te quiere. Glauco, quando esto oyé, dixo: Señora, sabes que antes volará por los ayres los montes, & los árboles produzirá hoja y fruto sin humor, y los ríos se tornarán a las fuentes donde salieron, que yo pueda dexar de amar a Scilla, & a amar otra muger siendo ella viua. Circes, quando lo oyó, fue muy sañuda, más aún que le pudiesse empecer. No quería por el gran amor que tenía con él & tenía se por afrentada porque él amaua más a Scilla que a ella. Y por esta causa, Circe luego templó muchas malas yeruas, & mezcló con ellas del veneno de Cerbero, & cubriéndose de vn manto amarillo salió de su palacio, por medio de vna gran compañía de hombres conuertos en animales que estauan ahullando en el palacio. Y fuese para el lugar donde Scylla se solía bañar, caminando sobre la mar con los pies secos. Llegó donde Scylla siempre se holgaua, que era vn lugar apartado entre vnas peñas. En aquel lugar entré Circes, y empoçoñó toda el agua con sus yeruas y con sus encantamientos. Y hecho esto, tornose luego para su casa. Después vino Scylla a aquella ribera, & entró en el agua hasta el vientre, y a penas era entrada quando vio vnos perros raiosos que la tirauan por las yngres. Ella, quanto más quería huyr, los canes más la tirauan contra dentro de la mar, assí que la empoçonaron todos los muslos y todo el cuerpo, & rompiéronle todas las yngres.

(...)

Glauco, quando aquello vio, comenzó de llorar & maldezía a Circes porque tan mala maldad auía hecho en cuerpo de Scylla; la qual, quando en aquel lugar y con la ayrada furia & encendimiento de enojo que contra Circes tenía, ahí huuiera sumido las naos de Vlixes, sino porque antes auía yacido conuerta en piedra. Aquella peña está dentro en la mar, y es lugar muy peligroso. Los marineros huyen siempre de él, porque las naos no peligren anegándose.

(...)

Eneas y sus compañeros supieron bien huyr de aquella peña. Después de allí arribaron a la tierra de Libia. Dido que era reyna de aquel reyno, y señora de vna ciudad que dize Marruecos. Recibió con mucha voluntad y irién a Eneas en su casa. Después casando con él en su cama, aunque no fue por mucho tiempo, porque él en pago de las buenas obras la desamparó, y dexó engañosamente partiéndose de su compañía. Dido, con el dolor de verse burlada, metiose vna espada por sus pechos y murió. Después, Eneas huyó de aquella tierra y vino a vn lugar en que dize que viuia Circes, y a la región donde viuía Acestes, capellán de Bacco. Allí hizo grandes sacrificios, & hizo grandes horas al sepulcro de su padre.

(...)

Nosotros con el miedo huyendo de allí, arribamos a aquellas tierras que tú puedes ahora ver lexos de aquí. Sabe Eneas que en aquella tierra que tú ves, viue Circes, ruégote que no quieras yr por aquel lugar. Mas quiero que sepas, quando allí nosotros y Vlyxes llegamos, tanto éramos escarmentados de Polifemo y Antifates, que no osamos yr a los palacios de Circes. Vlixes mandó a mí con otros diez & ocho compañeros, a quien les cupo la fuerte que fuessemos a los palacios de Circes. Y a la hora que saltamos en el puerto para poder yr a ellos, luego salieron muchos lobos, muchos ossos y muchos leones contra nosotros, mas no nos hizieron ningún daño, ni miedo; antes mouiendo la cola con gran alegría se yuan delante nosotros. Las sieruas de Circes nos recibieron muy bien, y llevaron delante de su señora, la qual estaua sentada en vn sumptuoso estrado, y cubierta de vn paño real que era de oro. Las sieruas de esta señora nunca hilauan, antes siempre templauan y conficionauan yeruas de muchas maneras, así como ella les mandaua. Llegados a su presencia, saludándola muy humilde y cortésmente, esta señora mostrando conoscernos, desseosa de nos iriéndol y hazer honra, recibió no muy bien, y mandó nos a la hora dar de comer. Y aquellas doncellas mezclaron luego, por mandado de su señora, secretamente algunas yeruas malas en los potajes y viandas que auíamos de comer. Nosotros, con el hambre, começamos de comer, y en tanto que nosotros comíamos y beuiamos, vn breuaje que hizo sacar de vna agua de ordio y miel, misto con vino y leche, y de diuersos xugos de yeruas, con las quales, quado quería, hazía a vn hombre muy dichoso y alegre, quando quería, le tornaua cogoxoso y triste. Pues de esto nos mandó dar, no para hazer nos bien, mas para tener nos de ay adelante, como a otros muchos a su mandado. Después ya de hauer bebuido, luego Circes nos tocó a todos con vna verga en las cabeças. Verguença muy grande he de decir, como a poco de rato irién mudados en puercos, y leuantados de la mesa fueron a encerrar en la cortina de los

puercos. Eurýloco, nuestro compañero, solo escapó, que no quiso comer de aquella vianda que nosotros comimos, por cuya causa no fue mudado en puerco, assí como nosotros. Este lleuo las nuevas a Vlixes, como éramos tornados en puercos, de que fue muy sañudo Vlixes quando lo supo. Por cuya causa, luego sin más detenerse, tomó vna flor en su mano que le auia dado Mercurio, cuyo fauor pidiendo a Mercurio le dio aquella flor, que tenía la raíz negra y la llaman por nombre moli. Con esta flor, & con lo que le amonestó luego él fue a ver Vlixes a Circes, la qual assí mismo le recebió por la manera que a nosotros, y le combidaua a aquella misma comida que combidó a nosotros; la qual la entendió que le quería herir con la verga. Sitiendo el engaño, sacó luego su espada para matarla. Ella, turbada, juzgando ser algún valeroso señor, le miraua no sin gran miedo, & assegurole luego de no le hazer mal, y recibiole en su casa y en su cama, prometiéndole de siempre le seruir & amar, si por muger la quisiesse recibir. Vlixes respondió ser contento dello, con que primero tornasse en su ser a sus compañeros. Y luego Circes, por su ruego, tornó a nosotros en figura de hombres como éramos primero, y biuimos con Circes vn año. Vlixes hazía totalmente su voluntad con ella.

(...)

En el tiempo que allí biuimos, sabe que deprendí muchas cosas que allí vi y noté. Entre las otras, yo contaré vna marauillosa que vna de las quatro sieruas de Circes me mostró a mí allá dentro en el palacio, que fue vna imagen de mármol que tenía vn aue llamada Pico, encima de la cabeça. Aquella estava apartada en vna sancta casa, y honrrauan la como a vno de los dioses. Yo pregunté que porque estaua allí, y por qué tenía aquel pico encima de la cabeça. Ella luego respondió y dixo: Macareo yo te mostraré quán grande es el poder de mi señora. En tierra de Lombardia hauia vn rey que hauia nombre Pico. Este era de linaje de Iupiter, & muy buen cauallero y estremado hombre de guerra, & sobre todo extrañamente hermoso, sabio, & agraciado mancebo; por cuya causa era muy amado de muchas nymfas, & de muchas deesas de los ríos, mas el poco caso hazía dellas, porque, más que assí, amaua a vna doncella que se dezía Canente. Esta fue casada con él. Fue assí mismo muy hermosa & marauillosissima cantora, y por sola esta razón le pusieron nombre Canente. Al tiempo que ella estaua vn día cantado, & haciendo venir a oyr la suauidad de su canto gran multitud de siluestres animales, & pararse la aues en el ayre. Pico caualgó en su cauallo & muy acompañado de gente, y entró dentro en el monte con su venablo en la mano por matar algún puerco, si le hallasse. Él era ya entrado en la selua, & andaua a diuersas partes buscando las fieras,

quando a cansó, se encontró con Circes, que era venida a aquella mesma selua por coger algunas yeruas. A la hora que ella vio a Pico tan hermoso, & tan bien adereçado, en tanta manera se turbé, estando eluada en mirarle, que se le cayeron de las manos las yeruas que auía cogido, & luego fue enamorada del. Entrada en su acuerdo, dixo a Pico, cómo estaua muy penada por sus amores, & diciendo esto quería llegar a él, mas él y el caualllo no la dexauan llegar. Ella, con despecho, dixo: Tú, Pico aunque quieras huyr a vña de caualllo, no podrás escapar de mis manos, que yo no te haga ydo yo quisiere. Esto dicho, viendo que Pico se yua y no se daua por ella nada, hizo venir vn puerco encantado, & hizo que se entrasse en vn lugar muy espeso de árboles, y a la hora que Pico vio el puerco en la espessura, descendió del caualllo y entró donde el puerco estaua. Quando Circes vio que estaua con el puerco apartado, començó a encantar el cielo & la tierra, y a la hora esparciendo las yeruas por el campo al ayre, luego fue la tierra llena de gran niebla, assí que parescía escura noche. Quando los siruientes del rey vieron que era escurecido el día, andauan errados no sabiendo dónde estaua su señor. Circes lleo luego al rey, & dixo: oh, Pico, yo te conjuro por el amor que tengo contigo, que tu hayas piedad de mí, & no quieras ser villano contra mí. Pico tuuo en poco sus palabras, & dixo: señora, ruego te que te apartes de mí, que otra muger tiene tomada la possessión de mi amor, y consigo terna mi coraçón en tanto que yo biuiere y ella lo tuuiere por bien. Quando Circes vio que todos sus ruegos no le valieron nada, dixo: yo te haré conocer quién soy yo, y quán mala cosa es hazer burla de Circes: & entre tanto que tú biuas, no tornarás a tu muger Canete. Esto dicho, tornose ella tres vezes a oriente, & otras tres a occidente, e hirió a Pico con la verga en la cabeça, y mudole en aquella aue que llaman pico. Quando él se irién mudado, començó de volar, y con la desesperación herir con la boca conuertida en largo pico los troncos de los árboles que hallaua. En tanto que esto assí passaua, los sieruos de Pico andauan buscando a su señor, y no le podían hallar. Ya después que la niebla fue quitada, hallaron a Circes, y preguntáronle si sabía dónde estaua el rey. Ella, oyéndolos preguntar por Pico, se turbó algo, por lo qual ellos entendieron que ella lo tenía o había muerto; mas, ni por heridas ni por amenazas que le hizieron, no podieron saber della donde el rey era. Mas de que al fin, mal tratándola tanto, ella con el despecho de las heridas, llamó a los dioses & a las rauias del infierno, y començó de aullar sobre la tierra, y luego començó a temblar, y los árboles a tornarse amarillos, las yeruas a hincharse de sangre, las piedras rugir vnas con otras y las culebras salían debaxo de la tierra. Los sieruos, quando esto vieron, fueron espantados, & mas lo fueron quando hiriéndolos Circe con su verga, los mudo luego en

serpientes.

Tales marauillas y otras muchas me contó a mí la sierua de Circes. En el tiempo que estuuimos con ella. Después, mando nos Circes que entrassemos en la mar, & dixo nos quantos peligros hauíamos de pasar antes que llegassemos a nuestra tierra. Bien te digo verdad, que yo gran miedo huve, y por esto causa arribados en este lugar, en el quise quedarme antes que otros trabajos hviessa mayores. Macareo, huiendo ya su razón acabada, la qual contó en el espacio de tiempo que Eneas se detuuó en aquella ribera, donde Cayeta, su ama que le auía criado murió. Eneas le hizo grandes obsequias, según aquel tiempo, & enterrola muy honrradamente. Después salió de allí, & dexó a siniestro la tierra donde viuía Circes. (pp. 204-2011).

**Jorge de Bustamante (Amberes, 1595). [Adición con los comentarios de Antonio  
Pérez Sigler (Salamanca, 1580)]**

Circe, que transforma los hombres en fieras y piedras, es aquella fiera pasión natural llamada amor, la qual las más de las vezes transforma a aquellos que son tenidos por más sabios en animales fierissimos y llenos de furor. Tal vez, los buelue más insensibles que piedras acerca de la honra y reputación que preseruauan con tanta diligencia, antes que se dexassen cegar desta fieríssima pasión; la qual jamás se vee apartada de la enuidia, especialmente en las mujeres, las quales sintiendo ser vna amada de vn hombre tal, procura con todo trabajo y obra apartarlo de su primero amor y atraerle al suyo. Y, si no les sucede como querrían, couierten, a semejaça de Circe, el amor en odio, y procuran quanto pueden meter discordia y zelos, pasiones verdaderamente caninas en la muger amada; por lo qual finge el poeta que Scylla fue de Circe transformado en perro (p. 240).

**Sánchez de Viana (Valladolid, 1589)**

***De las transformaciones de Ouidio en Romance***

**Libro catorze**

Y el nueuo Dios Beotico marino  
a Etna el giganteo auía passado,  
siguiendo su intención, y su camino.  
Y el campo de los Cyclopas dexado,  
que de la agricultura sabe nada,  
ni deue cosa a buey ni coruo arado.

Passo a Messina, y Rhezzo edificada  
frontero della, y va por el estrecho

a do mas de una naue fue anegada.  
Que de dos mares juntos esta hecho,  
a Italia de Sycilia diuidiendo,  
que están distantes por pequeño trecho.  
Y por el mar Tyrreno descurriendo,  
a los hermosos montes ha llegado  
de Circe, del Sol hija, la qual viendo,  
y ya que saludada y saludado

con mucha vrbanidad y cortesía,  
su pena descubriendo, y su cuidado,  
diziendo desta forma procedía:  
conduete de aqueste Dios marino  
te ruego, pues también eres tu Diosa  
que para remediarme (si soy digno)  
bien sé que sola eres poderosa  
hija del Sol. La fuerça y ser diuino

y la naturaleza prodigiosa  
de yeruas (pues por ellas fuy mudado)  
mejor que ninguno lo ha notado.  
Y porque sepas bien la causa fiera,  
de mi locura rara, y peregrina,  
a Scylla vi en Itálica ribera,  
fontero de los muros de Mesina.  
dezirte las promesas, y manera

de ruegos todo en vano me amohína  
y me auerguença, y pues que sabes tanto,  
suplícote que ordenes vn encanto,  
mueue tu boca, y lengua consagrada,

si en las palabras hallas fundamento,  
aplica alguna yerua ya probada  
en semejante caso, con intento  
no de sanar mi llaga enamorada,

porque sería dar fin a mi contento,  
del fuego que me abrasa está el remedio  
en que mi Nimpha sienta de él lo medio  
mas Circe (cuyo ingenio es más dispuesto  
que todos los del mundo, para amores  
o que su complexión sea causa de esto,  
o Venus por vengarse en sus ardores  
el crimen de su padre) oydo aquesto,

responde con semblante de fauores.  
mejor será seguir a quien te adama  
y se quema en tu mismo fuego y llama.  
No sé quién pudo ser contigo dura,  
mereciendo por cierto ser rogado  
y si esperança dieres, te asegura  
serás, y muy de veras suplicado.  
Tu cuerpo, gentileza, y hermosura

te puede con razón tener fiado,  
vees me diuina, e hija del Dios Phepo  
y a ser tu enamorada ya me mueuo.  
Con ser hija del Sol, y sabia Diosa,  
en yeruas y palabras, ya mi pecho  
rendido está a tu amor, y es justa cosa  
me quieras y que tengas den despecho  
a la que se ha mostrado rigurosa,

vengándote de dos en solo vn hecho,  
de esta manera Circe le dezía,

mas Glauco desdeñoso respondía.  
Verasse de arboleda el mar plantado,  
y los montes de ouas ocupados,  
primero, que de ser enamorado  
de Scylla, mis intentos sean mudados  
en tanto que viuiere, aunque penado,

jamás descuydare de mis cuidados,  
con esta despedida repentina,  
la desdeñada Diosa se amohína.  
Y el mal que al nueuo amado no podía  
hazer, ni lo quisiera, pues le adora  
rebuelue contra aquella que el auía  
tenido en más, y en essa misma hora,  
de infame yerua, y çumos que espanto

picada de desdén, la encantadora  
hizo vn terrible hechizo, y entre tanto  
que lo rebuelue todo, y ha molido,  
y lo mezclaua, dixo cierto encanto.  
De verde escuro lleua su vestido,  
y en el momento parte de su casa,  
auiéndola mil fieras recebido.  
Y todas con halago por do passa,

a Rezzo prestamente fue a pararse,  
fontero de Mesina, y aunque abrasa  
el mar, passaua libre, sin quemarse,  
con el encantamento que sabía  
las aguas passeando sin mojarse.  
Vn enarcado golpho fresco auía,  
que Scylla le tenía por floresta  
a do se retiraua, y defendía



del fuego de la mar, y de la siesta.  
el qual con sus ponçoñas hechizando,  
inficionó la Diosa deshonestá.  
Tres vezes mueue un verso murmurando  
con lengua encantadora, y habla obscura  
Maldito, endemoniado, detestando.  
Llegada Scylla entro hasta la cintura,  
y al punto vio sus muslos ocupados

de perros de fierisima figura.  
Y no pensando luego estar juntados  
a ella los temores lo ahuyenta,  
mas los que huye a sí los trae pegados.  
Las piernas, y los muslos busca y tienta  
en su lugar cabeças de mastines,  
sobre quienes su vientre está, y se asienta  
Glauco lloró tan desastrados fines.

Y de la encantadora el casamiento  
aborresciendo, huyó de sus confines.  
Allí se quedó Scylla, y al momento  
que pudo destroçó la compañía  
de Vlixes, sin tener más fundamento.  
Que el odio, con que a Circe perseguía  
e hiziera a los Troyanos tiro fiero,  
sino que en peña buelto ya se auía.

(...)

O compañero es tan peligrosa  
la vista de la Isla que te digo,  
que a ti también, o hijo de la Diosa,  
(que acababa la guerra ya enemigo  
llamarte no es razón, ni justa cosa)

te ruego, y amonesto como amigo,  
que con la naue, gente, y fuerças tuyas  
de Circe, y sus riberas siempre huyas,

atada ya la naue a la ribera  
de Circe, nadie tuuo atreuimiento,  
a entrarse por la tierra, que será  
Antifates, y el Cyclope escarmiento.  
Temimos lo pasado, de manera  
que para vesitarla en su aposento,  
echamos suertes, yame a mi cabido,  
y al fiel Polyte, y Euryloco ha cayódo.

A Elpenor el amigo, de harto vino,  
le cupo acompañarnos juntamente,  
la misma serte echada qual conuino  
mandó diez y ocho yr de nuestra gente  
tomamos todos juntos el camino.  
Llegados al palacio refulgente,  
paramos al lumbral, y de allá dentro,  
mil lobos nos salieron al encuentro.

Mil lobos, y con ellos osos fieros,  
leones, y otras bestias ocurrieron,  
y a la primera vista, verdaderos  
temores en nosotros succedieron,  
mas visto por los mismos compañeros  
que no solo a ninguno acometieron  
mas antes con las colas se alagauan  
cessó el pavor, y todos se holgauan.

Entrando en el Alcaçar, siempre fueron,  
siguiendo nuestros passos muy contentos  
hasta que las criadas no salieron

a recibir, y oydos sus intentos,  
hezimos su mandado, y nos metieron  
a Circe, por marmóreos aposentos,  
hallamos sentada en excelente  
estrado, con vestido refulgente.

El manto que la cubre era dorado  
las Nimfas y Nerydas que allí estauan  
de hilar, ni de texer tenían cuidado,  
en concertar las yeruas se ocupauan,  
y flores, que sin orden se han cortado.  
Y en varios canastillos las echauan,  
la misma haze lo mismo, y no se ofende  
porque mejor que todas las entiende,

de cada hoja la virtud sin duda  
conoce, y quando muchas son mezcladas  
la que resulta dellas, que no duda,  
estando en cantidades ordenadas.  
En viéndonos al punto nos saluda,  
y siendo saludada, saludadas  
sus damas prometionos su meneo  
mercedes a medida del desseo.

Y sin tardar con granos de ceuada  
tostados, y con miel, y queso, y vino,  
y çumos de ponçoña, disfraçada  
con la dulçura dicha qual conuino,  
ordena vna beuida enhechizada,  
y diola a los venidos de camino.  
Tomámosla y bebimos al momento,  
que cada qual llegaua bien sediento.

Apenas lo metimos en la boca,

cuando con vna vara en el cabello  
la hechizera diabólica nos toca,  
(no tengo de dexar de conocello)  
direlo con verguença, y aun no poca,  
en puerco me conuierto, y para sello  
de sedas todo el cuerpo me hinchía  
quisiérame quejar, pero gruñía.

Inclineme en la tierra en vn momento  
con todo el rostro mío, de manera  
quen en duro y pando ocio voluer siento  
lo que poco antes boca, y labios era  
tomó el pesquezo mío crecimiento  
y con lo que tome de la hechizera  
la copa, ya dexaua señaladas,  
de puerco muy propíssimas pisadas.

Y con los de la misma desventura,  
(que tanto los encantos han podido)  
en las pocilgas suzias de estrechura,  
(moradas de lechones) fuy metido.  
Retuuo solamente su figura  
sin ser en la de puerco conuertido,  
Euríloco, lo mismo padeciera,  
si del beber del vaso no huyera.

Del sedoso ganado fuera parte  
agora, sino hiziera lo que hizo.  
Ni vuiera quien a Vlixes diera parte,  
de tal estrago e infernal hechizo.  
Al punto que lo supo luego parte  
seguro, sin temor del beuedizo  
de celestial consejo preservado  
con vna flor que le ha Mercurio dado

el portador de paz Mercurio ha dado  
la blanca flor a Vlixes, y el consuelo  
cuya rayz es negra, y se ha llamado  
moly, de los que habitan en el cielo.  
A casa va de Circe, confortado  
contra el encanto suyo, y desconsuelo,  
rehúsa la beuida, y de la vara  
con la desnuda espada se repara

quedose Circe atónita, espantada  
de tanta resistencia, y temerosa  
por ver puesta a los pechos espada,  
mostrósele benigna, y amorosa.  
Y desde allí la mano, y la fe dada  
le recibió en su cama como esposa,  
en dote demandándola hiziesse,  
que cada compañero allí viniesse.

Al mismo punto fuimos rosciados  
con mejor çumo de vna ignota planta,  
y con la vara vuelta, ya tocados  
en la cabeça, fue la fuerça tanta  
que como contrarios versos encantados.  
Quanto ella más murmura y no encanta,  
más de la tierra leuantados siendo,  
las sedas se nos yuan despidiendo.

Las sedas y los pelos se cayeron  
en pie se conuertió la pata hendida,  
los braços y los ombros nos boluieron  
la antigua nuestra forma recebida.  
Llorando le abraçamos y se vieron  
sus ojos de alegría tan cumplida

llorar, y lo primero que diximos  
fue, que por sus esclauos nos rendimos.

Por término de vn año allí morando,  
yo vi, y oy mil cosas os prometo,  
mas vna vez estándose holgando  
con Circe el capitán nuestro discreto  
e yo con una moça solo estando,  
de vn caso me dio cuentas en gran secreto  
origen de vna fiesta que hazía,  
a do con otras tres ella seruía.

En vna capillica consagrada,  
sobre vn altar muy rico me mostraua  
vna estatua de vn moço fabricada  
de mármol blanco, en cuya cima estaua  
vn pito, con guirnaldas coronada,  
y quando de quien era me abisaua,  
del aue y sacrificio yo inquiría,  
y lo demás, deste arte me dezía.

Escucha me Macareo, estame atento,  
y entenderás de la presente cosa.  
El gran poder, el brauo encantamento  
con que esta mi señora es poderosa.  
Pito de Italia tuuo el regimiento,  
progenie de Saturno milagrosa  
y siendo Rey de toda aquella tierra,  
curioso de cauallos fue de guerra.

Su forma natural, y gentileza,  
la que vees era, y cree su hermosura  
no ser menos que aquesta gran belleza  
que en esta estatua, ves que es su figura.

El ánimo era igual; y la braueza,  
y quando le mudó su desventura,  
mostrando en el luchar gran valentía,  
apenas de veynte años parecía.

Las diosas de los montes, y las fuentes,  
nascidas en Italia se morían  
de amor de su belleza, y excelentes  
semblantes, donayres que en él vian,  
el fin era vno, y ellas diferentes,  
que de Albula, y Numico allí venían  
y de Almo, cuyo curso es muy pequeño  
y todas pretendiendo vn mismo dueño

el despeñado Nar también embía  
sus Nimphas, las de Farfaro acudieron  
dexada el agua suya tan sombría,  
y todas por sus damas se ofrecieron.  
Aquella muchedumbre que tenía  
la Scytica Diana, también fueron,  
sus aguas olvidando soberanas,  
y las de las lagunas comarcanas,

las quales desdeñadas de contino,  
amaua con amor syncero y llano  
a vna, que en el monte Palatino  
Pario Venilia, del bifronte Iano.  
Y quando de casarse el tiempo vino,  
tomando a Pico, a todos dio demano  
tan rara hermosura, que era espanto.  
Mas muy más raro el arte de su canto

y de la dulce voz y melodía  
Canente fue llamada de las gentes,

las piedras, y las peñas atraía,  
domesticando fieras, y serpientes  
las aues, y las aguas detenía.  
Y mientras canta versos excelentes  
Pico yua amontería, el aposento  
dexado, por los campos de Laurento.

A pesquisar las quales inclinada,  
del campo de su nombre fue partida,  
y viendo aquella forma señalada  
de Pico, entre las matas escondida,  
quedó fuera de sí, quedó abobada,  
de las cogidas yeruas se la oluida,  
que de las manos todas se han cayódo,  
como ella en las del ciego dios Cupido

y ya que el lama suya se repara  
del fuego que sus huessos tiene assados  
el gran desseo suyo confessara,  
mas estoruo el correr, y los criados  
no te me yras por ay (dixo) que para  
dar vado de algún arte a mis cuidados,  
aun que te lleue el más ligero viento,  
te haré venir, y estar a mandamiento.

Si se quién soy, si no se me han perdido  
las fuerças de mis yeruas, y mi encanto  
no te me escaparás. Y fue fingido  
vn jayalí brauíssimo entre tanto.  
Por ante el Rey corriendo se ha venido  
al más espeso bosque, donde tanto  
árbol auía, que no pudo el cauallo  
passar, el baxa luego por buscallo.



Para buscar el puerco reputado  
por verdadero, salta codicioso.  
Y de esperança vana acariciado,  
se mete por el bosque espeso, vmbroso  
mas ella prometiendo, ha suplicado  
a Dios, con vn encanto poderoso.  
(con que el Cielo a las vezes mismo enreda)  
que como desseaua la suceda.

Con este ignoto verso vez alguna  
escureció la faz rutila, y pura  
al padre y enturbió la clara luna  
más de vna vez, quitando su blancura,  
y viendo hora ocasión tan oportuna,  
la luz del ayre torna en niebla oscura  
que de la tierra fría se exhalaua,  
el Rey sin guarda, y sin criado estaua.

Con tal lugar y tiempo, el punto empieça  
o Pico, por los ojos, (cuya vista  
prendió la mía) y por tu gran belleza  
que (aunque soy Diosa) agora me conquista  
remedia de mi fuego la braueza,  
porque no ay discreción que la resista,  
acepta al Sol por suegro claro, y puro  
no desprecies su hija, no seas duro.

Quien quiera que tú seas, no soy tuyo  
(responde el Rey) feroz y desdeñoso  
otra me tiene presso ya por suyo,  
y plega a Dios me tenga por esposo  
por largo tiempo, las restantes huyo,  
que yo jamás podré serla aleuoso,  
mas antes he de amarla eternamente,

mientras me diere el hado a mi Canente.

Mil vezes retentado, y despedida  
replica la hechizera, yo te digo,  
no te irás alabando, ni en tu vida  
verás más a Canente. Que el castigo  
de hembra enamorada, y offendida  
del qual he yo de vsar hora contigo,  
que soy amante, hembra, y agraiada,  
hará la de más gente escarmentada.

Dos vezes se conuierte al Occidente  
entonces, y otras dos do nace Phebo.  
Y díxole tres versos breuemente,  
tocando con el báculo al mancebo  
tres vezes. El huyó ligeramente,  
y admirase de su correr tan nueuo,  
la forma y ser antiguo despedido.

Y viéndose en los montes nueva aue,  
con gran indignación ansi se enfada  
que con el duro pico, como el faue  
los árboles durísimos horada,  
la púrpura le dio color suaue,  
de la heuilleta de oro fue dotada  
su pluma en la ceruiz, y del ser hombre  
tan solo se ha quedado con el nombre.

Buscado en vano Pico de su gente,  
que por el monte andauan bozeando  
topáronse con Circe, que consiente  
que el sol y el viento vaya desterrando  
la niebla, y acusada sumamente,  
la piden a su Rey amenazando,

y para echarla mano se mouían,  
y las crueles armas preuenían.

Mas ella esparze çumos venenosos,  
dotados de ponçoña muy dañosa,  
llamando con encantos poderosos  
los Dioses de la noche tenebrosa.  
Ya Érebo con Chaos, los frondosos  
árboles (cosa cierta milagrosa)  
al punto de las gavias se han salido,  
y el suelo dio vn fierísimo gemido

gimió la tierra, y de ponçoña tanta  
quedó amarilla, y del verdor priuada  
y su frescura, la vezina planta.  
La yerua ha parecido colorada  
mostrándose en el campo tal que espanta  
de sangre en abundancia goteada.  
Las peñas fueron vistas dar bramidos  
oyéronse de perros mil ladridos.

Los perros y las piedras parecían  
ladrar, mas con sonidos direrentes,  
y por los campos todos se veían  
beruenear fierísimas serpientes.  
De las almas que andar allí creían,  
attonitas están aquellas gentes,  
y estando todos ellos admirados,  
de Circe con la vara son tocados.

Apenas los tocó, quando qualquiera  
la forma natural que poseía  
dexada, se conuierte en bestia fiera,  
quedando a nadie el gesto que solía.

## *Anotaciones*

### **De Circes del Sol hija**

Circe como scriue Hesíodo fue hija del Sol y Perseida hija de Oceano. Homero dize que fue su madre no Perseida sino Persa. Otros creyeron auer sido hija de Hecates, otros de Acete, otros de Asterope y Hyperion como testifica Orpheo, la qual dize auer sido dotada de marauilosa hermosura. Pero Dionisio Milesio dize que esta fue hija de Hecates y Aceta, y hermana de Medea. Dionisidoro afirma que siendo ya de madura edad caso con vn Rey de Sarmacia, al qual mató con veneno, y quedando el reyno en su poder, tractaua tan ásperamente a los vasallos, que leuantaron con tras ella comunidades, y la fue forçado (acompañada con pocas mujeres) salir huyendo. Fuesse a Italia, y paro en el Promontorio, que de su nombre se llamó Circeo, esta fue grandísima hechizera, como quien era hija y discipulada de Heccates, y hermana de Medea. Tenía quatro criadas que la ayudauan a hazer sus embustes. Pero nuestro Poeta las Nereydas y Nimphas dize que hazían este officio. Mudó los compañeros de Vlises, dándoles cierta beuida, que escriue Ouidio, imitando a Lycophron, pero no pudo hazer el mismo juego a Vlises: porque yua preservado con la raíz de la yerua Moly, que le auía dado Mercurio, poderoso contra todo veneno y encantamientos. Hauiendo pues Glauco acudido a esta, como a remediadora de su desseo, la suplicó hiziesse algún encanto, que bastasse a que la desamorada Scylla le quissiesse bien y fauor el ciesse. Oyda la petición de Glauco, se enamoró del la lasciua Circe, y tractando de persuadirle sus amores él la respondió, que jamás le passaría por pensamiento, dexar de querer a Scylla, aunque más desdeñosa se le mostrasse, ni querría a otra. La encantadora enfadada con esta respuesta, conuirtió el amor que tenia a Glauco en odio contra Scylla, y hizo vna mezcla diabólica de ponçoñosas yeruas, y con ella inficiono vn golfo, ado solía bañarse Scylla. Vino la ignorante moça, y entrando en el agua hasta la cintura (como tenia de costumbre) e hallo conuertida de allí abajo en cabeças de mastines. En esta fábula está oculto secreto natural, y moral, y aunque viniera parte dell mas apropósito adelante se dira aquí todo, por no desmembrarla. En ella dexaron los antiguos cifrada la generación y corrupción de las cosas naturales, y antidixeron que Circe (que significa en griego mistion) era hija del Sol y de Perseida hija de Oceano, porque la humedad y calor del Sol mezclada, nascen todas las cosas. Porque en las generaciones es necesario, que se mezclen los elementos, lo qual no se puede hazer sino por el mouimiento del sol en el zodiaco. Y porque Perseys, o Persea hija de Occeano es el humor que en la natural generación es

como hembra, dando materia a las cosas, y el Sol haze oficio de macho, dondolas con su calor forma, con razón fue dicha Circes (que es la mistion) hija del Sol y Perseis, o Persea hija del Oceano. Creyeron que esta Circes era inmortal, porque también creyeron que la mistion de los elementos, y en consecuencia la generación y corrupción de las cosas naturales era eterna, y en consecuencia la generación y corrupción de las cosas naturales era eterna. Tuuieron que esta transformaua los hombres en diuersos animales, porque de la corrupción de uno jamás se engendro otro de la misma forma, sino muy diuerso, dixeron que su habitación auía sido en la isla Aeea, por significar con esto las varias querellas de los animales, que faltando la fuerça y templanza del compuesto son con varias enfermedades y dolores afligidos, porque, se significa hay, hay, término de que vsan los que se quexan y afligen. Esta con hauer transformado en puerco; a los compañeros de Vlises, no le pudo transformar a él porque el ánima significada por el astuto Griego, siendo criada del omnipotente Dios diuina, e inmortal, no hauí de ser mudada en otro ser, ni corrompida por la fuerça del Sol, ni del resto de los Planetas y estrellas, pueden padecer esto los compañeros suyos, que son los elementos, que están en el cuerpo haciendo cárcel y ligazón al alma inmortal pero ella es imposible padecer tal, siendo participante de la naturaleza diuina, por misericordia y merced de su criador. Pues para significar los antiguos la inmortalidad del alma, aunque el cuerpo esté sujeto a enfermedades, dolores, corrupción, y muerte, fingieron esta fábula los sabios de otro tiempo. Luego como Circe sea la mistion en las causas naturales a causa del mouimiento del Sol, con gran razón se dice que hizo tantas cosas por encantamento, quitar la Luna del cielo, hazer parar los ríos, passar los árboles y miesses a otra parte, lo qual a cada paso escriben los Poetas. Porque quando de la tierra se leuantan muchos vapores, a veces siendo luna llena nos la encubren las nubes, engendradas dellos, y algunas veces por faltar estos, faltan lluvias, y se secan las fuentes y paran los ríos, por faltarlos sus vasallos los arroyos el ordinario tributo y también acaesce por faltar el temporal no cogerse pan en las tierras, que solían ser fertilísimas, y en donde no lo solía hauer (por ser terrazgo flaco) cogerse con abundancia, acudiendo con sus beneficios el cielo. Lo qual todo no por otra causa acontece sino por la vicisitud de naturaleza, que nace de la miscela de los elementos. Otros quieren reduzir esta fábula de Circe al arte de los Alchimistas que suelen convertir a los ricos en pobres por la demasiada codicia que (como dicen) rompe el saco. Y fueron los antiguos tan ingeniosos en fingir las fábulas celebradas de los Poetas, que no solamente abrazaron en ellas las cosas que pertenecen a la philosophía natural, pero toda la moral que della

deriva. Porque los dichos de los sabios de una manera se dizen y de muchas y todas verdaderas se pueden interpretar. Y ansí se puede reduzir y declarar la misma ficción para lo que toca a las costumbres (según Comité). Porque la luxuria significada por Circe es hija del calor y de la humedad. Esta (como no sea en los animales otra cosa que una titilación que los despierta e incita a deleytes) si la dexamos señorear, imprime en nuestras almas bestiales costumbres y vicios, y aprouechamos de la fuerça de las influencias del cielo, y aspecto de los planetas, los quales inclinan mas no fuerçan al hombre para poner en execución sus brutos pensamientos, unos venéreos otros de borrachez y glotonería, ira, crueldad, ambición, auaricia, y semejantes desuenturas. Y por esso el que sigue algunos de los caminos se dize mudado en bestia, cuya naturaleza imita por encantamiento de Circe, como aquella que puede quitar del cielo las estrellas que no es otra cosa sino la inclinación natural que por influxo suyo tenemos en este o aquel vicio, como dizen los Astrólogos, los quales vicios fácilmente perpetuamos si la clemencia divina no nos favorece y tiene en su mano, para que no cayamos, aunque resualemos, por la poca fuerça de nuestros pies, que son los desseos, lo qual significaron por el don que Mercurio dio a Vlises. Ansí que son conuertidos los insensatos que se dexan gouernar de su sensualidad en brutos, conforme a las costumbres que exercitan. Los libinidosos en puercos, los iracundos en leones o ossos, los crueles y robadores en lobos y los demás de la misma forma. Porque como dice Landino, los deleytes corporales y los mundanos placeres, quitando al hombre toda virtud, le conuerten en bestia, como acaeció a los compañeros de Vlises. Pero con el fauor del Dios Mercurio se escapó y constriñó a la hechicera que restituyesse las humanas formas a sus compañeros, lo qual significa que el sabio mediante su sabiduría y eloquencia (que atribuían los antiguos a Mercurio como Galeno dize) puede persuadir al hombre carnal y vicioso a que dexe sus malos tratos y perversas costumbres y se exercite en actos virtuosos hasta que sea tal qual le obliga a ser el alma racional que Dios le dio.

Lo que dela fábula toca a Scylla y Clauco declara sant Fulgencio, diciendo. Dizen que Scylla fue vna hermostísima doncella a la qual amó Glauco hijo de Anthedon, y a el amaua Circes hija de el Sol, finalmente esta inficionó con venenos la fuente a donde Scylla se solía bañar. Y Scylla entrando en ella se conuirtió o inxirió de las ingres a baxo en cabeças de lobos y mastines. Scylla significa confusión, la qual no es otra cosa si no la torpe luxuria, a esta ama Glauco, que en Griego significa cegajoso, de donde Glaucoma es enfermedad de ojos. Luego todo aquel que ama a la luxuria es ciego y por

esso fingieron a Glauco hijo de Antedon, que quiere decir, el que ve lo contrario de lo que piensa que ve. Scylla se pone por la ramera, porque qualquiera libidinosa es necesario y forçoso que junte sus partes baxas con perros y lobos, justamente mezclada con tales, porque jamás harta su secreta hambre y luxuria, con tragar torpezas y haciendas ajenas. Dizese que Circe la aborresció, porque Circe significa en Griego obra de manos, y porque la muger ramera luxuriosa no echa mano del trabajo, se dixo aborrescer Circe a Scylla.

**Pérez de Moya *Philosophia secreta* (1585)**

**Capítulo XLVI**

**De Circe**

Circe, según Hesíodo, fue hija del Sol y de Persydes, hija de Océano; otros la hacen hija de Hiperyón y Asterope; fue extremada en hermosura y la primera que conficionó venenos y medicamentos. Hacía experiencias en sus huéspedes. Casó con un rey de Samaria, a quien mató con veneno, y quedando sola y desposeyéndola los suyos del reino, porque los trataba con crueldad, se fue a Italia, y hizo su habitación en un promontorio que de su nombre se dijo Circeo. Otros, como Herodiano, dicen que su padre el Sol la llevó en un carro a Italia, y la puso en una isla cercana al mar de Sicilia, que después, de su nombre, se llamó Circea. Creyeron los antiguos ser Circe inmortal; dábanle cuatro criadas que la servían de coger hierbas y hacer dellas confectiones. Ovidio, donde comienza: *Nereidas Nimphae, quae simul*, etc., dice que estas criadas eran *Nerydes*; con estas confeciones y fuerzas de hierbas, convertía los hombres en varios animales, como dice Vergilio en seis versos que comienzan: *Hinc ex audiri gemitus*, etc. Daba para hacer esto diversos manjares, según las formas en que le parecía convertir a los hombres, como lo significa Ovidio en cuatro versos que comienzan: *Nec mora misceri*, etc., y súbito los convertía en fieras. Así convirtió a los compañeros de Ulysses en puercos, como dice Homero, empero a Ulysses no pudo covertirle, aunque tuvo su amor y hubo en ella hijos, porque tenía un remedio que le había dado Mercurio contra los hechizos.

**Declaración histórica**

Algunos dicen que esto fue historia y que hubo dos mujeres llamadas deste nombre Circe, y las cosas de ambas se atribuyen a una dellas, que habitó en el estrecho que aparta la Calabria de Sicilia, mujer de tan estremada hermosura cuanto llena de tanta

lascivia que se ayuntaba con todos los que por allí pasaban, porque a todo hombre que la veía provocaba al pecado sensual; y hacía lo con tanto secreto y arte que pocos caían en ello; y por su modestia y buena manera era de todos tenida por castísima, con que despojaba a los miserables pasajeros de su dinero y mercaderías, por lo cual decían después ser aquel un peligroso paso del mar, que convertía a los navegantes en fieras y en piedras.

#### Sentido moral

Circe es aquella pasión natural que llaman amor deshonesto, que las más veces transforma a los más sabios y de mayor juicio en animales fierísimos y llenos de furor, y algunas veces los vuelve más insensibles que piedras, acerca de la honra y reputación que conservaban con tanta diligencia antes que se dejasen cegar desta fierísima pasión. Y porque el que mucho se deleita de holgarse con las comunes y sucias mujeres es comparado al puerco, por esto fingieron los sabios haber Circe convertido los compañeros de Ulysses en estos animales. Con ninguno otro se dice haber tenido que ver Circe, sino con Ulysses. Por Ulysses se entiende la parte de nuestra ánima que participa de la razón. Circe es la naturaleza. Los compañeros de Ulysses son las potencias del alma, que conspiran con los afectos del cuerpo y no obedecen a la razón. La naturaleza, pues, es el apetecer las cosas no legítimas, y la buena ley es detenimiento y freno del ingenio depravado. Mas la razón, entendida por Ulysses, permanece firme sin ser vencida, contra estos halagos del apetito.

#### Sentido natural

Ser Circe hija del Sol y de Perseides, hija de Océano, es que las inclinaciones y apetitos se engendran en los animales del humor y el calor, porque estas, con otras influencias celestiales, naturalmente (si nos dominan) nos incitan o inclinan a deleites bestiales, a unos a comidas, a otros a lujurias, a otros a ira, a las cuales no resistiendo Circe, nos convierte en varias bestias, según pueden ser varias las cosas en que el hombre tome deleite, si la divina clemencia no nos ayudare, no nos permitiendo resbalar, lo cual se entiende por el don de Mercurio dio a Ulysses. O ser Circe hija del Sol y Perseides, o de Hiperión y Asterope (como a otros mejor parece), es que del humor y del Sol todo nace. Dícese Circe a *miscendo*, porque para la generación es necesario que estas cosas que llamamos elementos se mezclen, lo cual con el movimiento del Sol se hace. Es Pereis o Perse la humedad del Océano, que es el agua, que tiene veces o materia de hembra. El



Sol la tiene de actor o de varón, que es autor de formas en las cosas naturales, por lo cual a aquella conmixti3n que se hace en la generaci3n de los cuerpos naturales se dice con raz3n Circe, e hija del Sol, y de la hija de Océano. Las cuatro criadas que cogían hierbas y flores para los hechizos denotan los cuatro elementos que ministran con sus virtudes y fuerzas todo movimiento natural. Tener los antiguos por inmortal a Circe es decir que es perpetua entre los elementos la generaci3n y corrupci3n.

Que mudase a los hombres en varios animales es decir que de la corrupci3n de una cosa no nace otra de la misma forma, sino muy diversa de lo que se corrompe. No poder convertir a Ulysses en bestia, como hacía a los otros hombres, denota ser el ánima, entendida por Ulysses, inmutable e inmortal, por el beneficio del poderoso, Dios, a la cual el Sol, ni elementos, ni otra fuerza de naturaleza la puede corromper, aunque el cuerpo esté sujeto a muchas enfermedades y a trabajos y alteraciones y corrupciones. Y como por Circe se entienda la mixtura (como se ha dicho en las cosas naturales) por el movimiento del Sol, con raz3n dijeron hacerse tantas cosas por hechicería, como es descender o quitar la Luna del cielo, hacer parar los ríos, mudar los árboles y sembrados a otro lugar, y otras cosas a este propósito, que los poetas atribuyeron a Circe. Porque como se levanten muchos vapores, hacen esconderse la Luna, como si estuviese en conjunci3n; otras veces, que procede de la conmixti3n de los elementos, según esta es más o menos.

**Andrés Rey de Artieda**

**“Sobre la obstinación del vicio, y de las nuevas Circes”**

Orlando        ¿Huyes horrendo monstruo? ¡Espera, espera!  
Mas, ¿qué transformación tan grande es esta?  
¿Si eres culebra ponçosa y fiera,  
dónde están las escamas y la cresta?

Dama           Como ya nace el sol y reverbera  
(oy que es domingo) con aplauso y fiesta  
las que el sábado fuimos bestias fieras  
cobramos nuestras formas verdaderas

Orlando        ¿Eres dama de Circe por ventura?

Dama           Dama de Circe soy, pero española,  
a quien puso en la cumbre su ventura  
puso en la cumbre pero derribóla.

Orlando        ¿Qué tanto avrá que tu desgracia dura?

Dama           Un año havrá, y esta semana sola  
para mí triste, amarga y haziaga  
juré guardar los ritos de la Maga.

Orlando        ¿Y de qué suerte a su poder viniste?

Dama           Viéndome de un galán aborrecida,  
como el demonio a ratos se reviste  
con las que pasan tan amarga vida,  
para aliviar mi pensamiento triste  
vine a buscar a Circe, conocida,  
prometiόμε que dentro un año y un día  
mi rebelde galán me entregaría.

Suspensa me ha tenido to el año  
pero muy bien servida y regalada,  
y el término cumplido, (caso extraño)

por los aires lo truxo de Granada.  
 Orlando      Es apariencia mágica y engaño  
                   que quando puede más no puede nada,  
                   pensar que es tu galán es sueño vano,  
                   demonio sí infernal en traje humano.  
  
                   Y sepamos, ¿la maga a qué te obliga?  
                   ¿qué ley o ritos son los que professa?  
 Dama          No me mandes señor que te los diga.  
 Orlando      ¿Tanto la relación dello te pesa?  
 Dama          Una ley solamente nos fatiga  
                   y en medio nuestros gustos se atraviesa,  
                   que todas las demás son leyes buenas  
                   exemptas de molestias y de penas.  
  
                   Y porque nuestros gustos comprehendas  
                   y sepas quando somos obligadas  
                   con figuras brabíssimas y horrendas  
                   a descubrir las conchas enroscadas,  
                   quiero que presupongas y que entiendas  
                   que Circe, sus criados y criadas,  
                   de toda la semana los seys días  
                   pasan en regozijos y alegrías.  
  
 Orlando      Antes que passes adelante, dime:  
                   ¿qué remedios humanos Circe toma  
                   para librarse de lo que se exime  
                   quando a sus puertas Atropos assoma?  
 Dama          Quando la muerte o la vejez la oprime  
                   hecha tajadas dentro una redoma  
                   el movimiento celestial ataja  
                   y en siete días se reforma y quaxa  
  
                   rebuelve hermosa, por extremo bella

y para dar más gusto a sus amores  
buelve qualquiera vez destas doncella  
mira si avrá en palacio pretensores.

Orlando    ¿No es ceguera infernal, pensar que es ella?  
              ¿No es gran ceguera que el demonio adores  
              en figura de Circe qualdo buelve?  
              No lo dudes, resuélvete, resuelve.

Que una vez Circe muerta no revive  
aunque el demonio te la represente.

Dama        ¡Bueno es éssó! Con breve que escribe  
              haze vivir a un hombre eternamente

Orlando    ¿Qué de juyzio y de razón te prive?  
              también essa figura y sombra miente.  
              dexemoslo que es apariencia vana  
              Y di como reparte la semana.

Dama        El lunes por Diana sale a caça  
              con su cuadrilla de brocado verde,  
              y según monte llano y soto abraça  
              por pies ningún venado se le pierde.  
              Por donde corre Circe hazemos plaça  
              y sin que lo aperciba ni se acuerde  
              en un instante se arman dos mil tiendas  
              do acuden sabrossísimas meriendas.

En memoria de Marte, luego el martes  
de militares exercicios gusta,  
y así tras dos hermosos estandartes  
sigue la mocedad suelta y robusta.  
Llegan al puesto, ábrese en dos partes,  
el galán que mejor prueba en la justa  
por galán o más firme en los estrivos  
suele llevarse precios escessivos.

El miércoles ordénase un Parnasso  
donde Mercurio los poetas junta,  
quién canta en verso algún célebre caso,  
quién responde a qualquier duda o pregunta,  
quién representa algún gracioso passo  
de lo que entre semana Circe apunta;  
es día de grandíssimo contento  
para cualquier gallardo entendimiento.

El jueves suele ser sacerdotisa  
y a Júpiter Amonio sacrifica,  
las aras limpia, el fuego sacro atiza  
y a lo demás con devoción se aplica.  
Resuelta ya la víctima en ceniza,  
después de dos mil cosas pronostica,  
con mucha gravedad, vagar y espacio  
cantando la bolvemos a palacio.

Llegado el Viernes, con cien mi lascivias  
bate Cupido sus fogosas alas,  
si ay entrañas tan ásperas y tibias  
que encendidas no estén encenderálas;  
de mil penas descansas y te alivias  
pues la dama más bella que señalas  
aunque lo contradiga y lo rehuya  
por mandato de Circe ha de ser tuya.

Y aunque ninguna noche Circe passa  
sin regalos y fiestas amorosas,  
no ay límite los viernes en su casa  
todo se alcança quanto emprender osas;  
digo que no ay en los plazeress tassa,  
imagina las más extrañas cosas

que mucho menos son que sus plazer  
pues Circe ha de ser tuya si la quier.

Más el deleyte del venéreo día  
el sábado siguiente le pagamos,  
pues Circe convirtiéndose en harpía  
y en conchas sus brocados y recamos,  
tanta ponçoña en nuestras almas cría  
que silvando los pechos arrastramos,  
con la figura tan amarga y triste  
como en mí pocas horas ver pudiste.

Este descomunal y breve excesso  
con que Saturno el sábado nos llama,  
modera el sol con otro contrapeso,  
que, dexadas las conchas y la escama  
como si no passáramos por esso,  
cobra su ser qualquier galán y dama,  
y quando sus doradas crines peyna  
vemos a Circe en hábito de reyna.

Hoy es día de sol, de hazer mercedes,  
en su casa qualquiera entra segura  
assí que entrarte en su palacio puedes  
cercado de este rico y fuerte muro.

Orlando

Veo de oro maciço las paredes  
y como cavallero te aseguro  
que palacio tan rico no lo he visto,  
fábrica muestra ser del Antechristo.

Pero, pues que me has dado tanta parte  
de la vida y costumbres de la maga,  
responde a lo que quiero interrogarte  
y mándame que te lo satisfaga:

un moçuelo que llaman Durandarte  
entre essa gente pelegrina y vaga  
¿a dicha avrásle visto, dí? ¡Responde!  
Y si sabes do está, muéstrame dónde.

Dama       Esse moçuelo es toda su privança  
y el que a los más peynados cavalleros,  
no tan solo de cuentas les alcança,  
pero gánaselas con muchos çeros.  
Hoy su vida estará puesta en balança,  
Hoy los emplaçamientos son postreros  
de quedar para siempre en esta vida  
o apercibir en breve su partida.

Un año tiene el que entra en este mundo  
para ver si se le cumple y satisfaze;  
un año, porque si entra en el sigundo  
tácitamente nuestros votos haze.  
Condénase a las furias del profundo  
y vive aquello que a la maga plaze,  
y como ningún rito de ella quiebra  
los sábados conviértese en culebra.

Bien que si entre año hiziera algún excessso  
con Circe, que le quiere y que le adora,  
aunque no fuera más de darle un beso,  
hiziera profesión desde aquella hora.  
Todo el año ha tenido muy buen seso,  
y si por caso no le pierde agora,  
lugar se le dará para que salga  
con que de su valor y arnés se valga.

Que aunque es fácil la entrada en este Averno  
suelen salir ningunos o poquitos,

según tienen ministros del infierno  
puestos impedimentos infinitos.  
Tras éso el pecho de la maga es tierno  
si se le va dará voces y gritos,  
mira, vista su cólera y estremos,  
si los de casa le perseguiermos.

Orlando      No ay perseguir estando aquí la espada  
que hará temblar las infernales furias,  
oy quedará su fuerça aniquilida  
sus pompas, libertades y luxurias.  
Y tú, dama en pecados obstinada,  
que con tu esclavitud al cielo injurias,  
cobrarás libertad si te arrepientes  
y no repares no en inconvenientes.

Orlando      soy, el nombre solo basta  
para saber mi espada a lo que llega,  
y no restibo en mi linaje y casta  
sino en la fuerça que el Señor me entrega.  
Vamos, que la paciencia se me gasta,  
la indignación y cólera me ciega;  
muéstrame essa hechizera dissoluta  
que hoy daré fin a su jardín y gruta.

Pero ¿es a dicha esta mujer que sale  
y a Durandarte por la mano lleva?  
Ella deve de ser, regalaráله  
que desta suerte los engaña y ceva.  
Trabájelo, que muy poco le vale,  
que quando el moço no haga lo que deva,  
yo lo repararé. Quiero esconderme  
por ver con qué exorcismos los aduerme.



Circe

Si Venus tantas gracias te reparte,  
si quiere de sí misma hazerte plato,  
¿por qué has de ser sobervio, Durandarte,  
conmigo tan rebelde y tan ingrato?  
Mira que puede Venus castigarte,  
que tanta libertad y desacato  
extrañamente offende y desagrada  
a su gran magestad entronizada.

Dióte esos ojos, por extremo bellos;  
dióte essa frente y manos liberales;  
esse assiento de barba, esos cabellos  
para que en su servicio te señales.  
Tantos dones y no hazer caso dellos  
suelen pronosticar urgentes males,  
mira que con halagos te convida  
a que pongamos orden en tu vida.

Los plazeres humanos, los regalos,  
quando estén comparados con los míos,  
¿entendimiento humano estimarállos  
pues nacen fuentes donde quiero, y ríos?  
si el ayre templo y los aspectos malos,  
si reparo las faltas y vazíos  
que dexa por obrar naturaleza,  
¿puédese imaginar mayor grandeza

los Romanos, los Griegos, los Assiryos  
y todos los demás hizieran esto?  
¿desterrar las molestias y martirios  
del invierno asperrísimo y molesto?  
¿Qué ay en mi casa?: flores, rosas, lyrios,  
un cielo de mis propias manos puesto,  
para que, sin fatiga y sin enfado,

pueda vivir un pecho enamorado.

Monta que mi contento y vida es breve,  
que dura, quando mucho sesenta años;  
no, porque quando el tiempo se me atreve  
con mis palabras le resisto y baños,  
y como el cielo en mi favor le mueve  
haze en mi casa efectos tan estraños  
que una vida quinientos siglos dura  
con los mismos colores y frescura.

Y pues que te he escogido por amigo  
y a todos los de casa te prefiero,  
y has de vivir, lo que estarás conmigo,  
con esse mismo ser fresco y entero:  
haz ya liberalmente lo que digo  
y mira, Durandarte, que me muero,  
que esos tus ojos cejas y pestañas  
abrasan dulcemente mis entrañas.

Durandarte    No niego, Circe, que eres poderosa  
y que en tu casa abundan los placeres,  
do no me ha de faltar la menor cosa  
pues dizes que me adoras y me quieres.  
Pero vida tan larga es enfadosa  
cargada de deleytes y placeres,  
diez años, poco más o poco menos,  
tus gustos y placeres fueran buenos.

Pero, pues que el tiempo no enfadara  
y universal contento y gusto diera,  
el que la gloria eterna atrás dexara  
por cosa temporal perecedera  
¿no hiziera falta manifiesta y clara?

¿qué mayor desatino, qué ceguera,  
que posponer la eternidad y gloria  
a la vida caduca y transitoria?

Tras esso, ver la obligación precissa  
de volveros los sábados culebras,  
muy mucho abrevian el contento y risa  
de esas divinidades que celebras.  
El sábado cualquier te huella y pisa,  
buscas los hoyos, aberturas, quiebras,  
para poder valerte y abrigarte  
indigno albergue para Durandarte.

En lo que toca, Circe, a tus amores  
y que en tu casa a todos me prefieras,  
sabe que, aunque me quieras y adores,  
te quiero yo con más calor y veras,  
que esas hermosas luzes y colores,  
esas palabras blandas y halagueras,  
pueden de un corazón libre hazer presa  
quando más hancha libertad professa.

Y huviendo por tu mano recebido  
tan largos beneficios y mercedes,  
pues me obligan a serte agradecido  
por criado menor tenerme puedes.  
Con esto, hermosa Circe, me despido  
digo, de estos jardines y paredes,  
porque de ti, según mi amor es firme,  
ni me pienso apartar ni desperdirme.

Circe            ¿Assí traydor, con falsas palabritas,  
con fingidas retóricas y halagos  
mi pretención atajas y limitas?

¿Assí se ofenden mágicas y magos?  
Essa partida, pues, que facilitas  
harás en hora y punto aziagos.  
Vete, que, pues te encoges y me affrentas,  
con brevedad haré que te arrepientas.

¿Y te vas, dulcíssimo bien? ¿váste?  
¿qué, apercibes de veras la jornada?  
¿qué, puede ser que el ánimo te baste  
viendo a Circe a tus pies arrodillada?  
Mátame, librarásme y libraráste;  
dulces serán los filos de tu espada  
pues darán fin a mi tormento y queexas  
que han de abrasar el mundo si me dexas.

Mátame ya, que aunque me affrezca el suelo  
un término sin término de vida,  
el influjo fatal suspenderélo  
por no ver el rigor de tu partida.

Durandarte      Circe, no más, levántate del suelo,  
quieres que ni me parta ni despida.  
Liberalmente quedaré en tu casa  
como pongamos en los años tassa.

Circe              Oye, si a darme libertad te obligas  
dentro diez años, digo que soy tuyo.  
(Que se rían de mí, por más que digas,  
si te doy o te la restituyo).  
Aunque las magas somos enemigas  
de términos brevísimos, concluyo  
que al mismo punto que de mí te enfades  
te daré libertad y libertades.

Durandarte      Pues con lo razonable te acomodas

dame, señora, tus hermosas manos.

Circe Pero demos principio a nuestras bodas,  
que los demás placeres son livianos.  
Apercebiros heys, todos y todas,  
damas y entretenidos cortesanos,  
esta noche con máscara y torneo,  
pues llega a lo que puede mi desseo.

Mas ¿quién es el que ha entrado en mi destricto  
y tan humilde hacia nosotros viene?

Orlando Un principiante, un enamorado,  
de los que tu hermosura presos tiene;  
yrá creciendo y te querrá infinito,  
y agora es justo que se afflija y pene,  
visto que a ese moçuelo le regalas  
y a su imaginación cortas las alas.

¡A, sacrílega maga, embaydora!  
Pues con fingidas sombras y apariencias  
el ciego que a tu casa llega adora,  
como a su Dios, ciel mil impertinencias,  
¿no echas de ver que por placer de una hora  
a fuego y muerte eterna le sentencias?  
¡Pues mira quantas mi muertes merezes  
aunque muerta reviva cien mil vezes!

Y tú, mal caballero, que querías  
por falsas apariencias y quimeras  
passar en ocio y confusión tus días  
¡mira si de tu sangre degeneras!  
Cobra vigor, que con las fuerças mías  
has de prevalecer como lo quieras,  
déte la misma confusión aliento  
y sírvate de espuela el corriemiento.

Circe            El que sacarle de mis manos piensa,  
                      ofrecida una vez su fe y palabra,  
                      la rueda de Exión terná suspensa  
                      y acabará la red que Aragne labra.  
                      Imposible es a Circe hazerle ofensa  
                      sin que la tierra se estremezca y abra.

Orlando        Todo lo puede Durindana sola.

Circe            ¡Ha de mi guarda! ¡Cavalleros! ¡Ola!

Orlando        Circe, resuélvete, que en este día,  
                      aunque las furias del Infierno avises  
                      en quien tu braço mugeril confía,  
                      no he de sufrir que estos umbrales pises.  
                      Si pudo libertar su compañía  
                      con su prudencia y descreción Ulysses,  
                      yo, que me precio de francés christiano,  
                      ¿no haré con Durindana el passo llano?

Circe            Tres años puede aver, francés bastardo,  
                      que por aver a Palas offendido,  
                      amenazada, su castigo aguardo  
                      y hoy deber ser el término cumplido.  
                      Pero ni de tus fieros me acobardo,  
                      ni me atierran tus voces y ruydo,  
                      ministros tengo que te harán pedaços  
                      si pruebas la potencia de sus braços.

                     ¡Espíritus, baxad de los Coluros!  
                      ¡venid los de la Estigia a vela y remos!  
                      ¡vatadle, repará mis fuertes muros!  
                      ¿No le matáis traydores? *Furias*: ¡no podemos!

Orlando        Ya no aprovechan, Circe, tus conjuros;  
                      déxate de afligir i hazer estremos,

que a pesar de tu brazo corto y flaco  
tu jardín talo y mis amigos saco.

Circe            Traydor, tu presunción, soberbia y vana,  
                     esas crestas francesas y esas alas  
                     con que tu brazo nombre immortal gana,  
                     castigos son que oy quiso darme Palas.  
                     Su día es oy, tras oy verná mañana,  
                     y mis affrentas Venus vengarálas  
                     a costa tuya y de ese moço triste  
                     que a mi fogoso espíritu resiste.

                     Sin poderse lograr querrá a Belerma,  
                     y hallándose mil modos y mil talles  
                     haré que al apretar amor se aduerma  
                     y falto de favor cruze las calles.  
                     Iráse al fin, y en la campaña yerma  
                     del páramo español de Roncesvalles,  
                     desesperado de alcançar el fruto  
                     dará a la Parca el último tributo.

                     Y tú, porque mi mal tienes en poco,  
                     hechizera me llamas y embaydora,  
                     yrás vagando por el mundo loco  
                     tras la sombra y pisadas de una mora.  
                     Solo este punto de tu vida toco,  
                     que lo demás quiero callarlo agora,  
                     que según me atormenta el mal y aquexa  
                     el profético espíritu me dexa.

#### Moralidad

El palacio y jardines de Circe representa la sensualidad que atrae con sus deleytes a los que professan su vida y la dessean gozar eternamente. Convertirse en culebras representa las enfermedades asquerosas y otras diversas miserias por las quales pasan de

quando en quando los que se dan a tales deleytes.

Durandarte representa un moço que se pone voluntariamente en peligro, pero con la buena educación pasada resiste por algún tiempo a los deleytes que la sensualidad ofrece.

El contar diez años de término quando se entrega a la sensualidad, nos muestra el engaño que recibe quien no tiene experiencia de sus efectos pues pasados los diez comiença otros tantos y de ay arriba.

Por Orlando se nos representa el favor divino sin el qual un hombre no puede levantarse.



## 10. BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes clásicas

- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Trad. Julia García Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Apolonio de Rodas. *Argonáuticas*. Trad. Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, 1996.
- . *El viaje de los Argonáutas*. Trad. Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Apuleyo. *El asno de oro*. [Trad Diego López de Cortegana (1513)]. Ed. Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Argonáuticas órficas*. En Porfirio. *Vida de Pitágoras. Himnos órficos*. Trad. Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987.
- Aristóteles. *Constitución de los atenienses*. Trad. Manuela García Valdés. Madrid: Gredos, 1984.
- Claudiano. *Poemas*. Trad. Miguel Castillo Bejarano. Madrid: Gredos, 1993.
- Diodoro de Sicilia. *Biblioteca histórica. Libros IV-VIII*. Trad. Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Gredos, 2004.
- Dión de Prusa. *Discursos I-XI*. Trad. Gaspar Morocho Gayo. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Discursos LXI-LXXX*. Trad. Gonzalo del Cerro Calderón. Madrid: Gredos, 2000.
- Dionisio de Halicarnaso. *Historia antigua de Roma*. Trad. Almudena Alonso y Carmen Seco. Madrid: Gredos, 1984.
- Estacio. *Silvas*. Trad. Francisco Torrent Rodríguez. Madrid: Gredos, 1995.
- Estrabón. *Geografía*. Libros I-II. Trad. José Luis García Ramón. Madrid: Gredos, 1991.
- . *Geografía*. Libros V-VII. Trad. José Vela Tejada y Jesús Gracia Artal. Madrid: Gredos, 2001.
- . *Geografía*. Libros VIII-X. Trad. Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Gredos, 2001.
- Flaco, Valerio. *Argonáuticas*. Trad. Santiago López Moreda. Madrid: Akal, 1996.
- Heráclito. *Alegorías de Homero*. Antonino Liberal. *Metamorfosis*. Trad. María Antonia Ozaeta Gálvez. Madrid: Gredos, 1989.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y Días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1983.

- Higino. *Fábulas*. Trad. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz Madrid: Gredos, 2009.
- Homero. *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 2010.
- Horacio. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Trad. Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *Odas. Epodos*. Int. Vicente Cristóbal. Trad. Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Cátedra, 2007.
- Juvenal. *Sátiras*. Trad. Manuel Balasch. Madrid: Gredos, 1991.
- La Ilíada latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares frigio*. Trad. María Luisa del Barrio Vega y Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 2001.
- Licofrón. *Alejandra*. Trad. Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos, 1987.
- Lucano. *Farsalia*. Ed. Antonio Holgado Redondo. Madrid: Gredos, 2011.
- Luciano de Samosata. *Relatos verídicos*. Trad. Andrés Espinosa. Madrid: Gredos, 1981.
- Macrobio. *Saturnales*. Trad. Fernando Navarro Antolín. Madrid: Gredos, 2010.
- Marcial. *Epigramas*. Trad. Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos, 1997.
- Máximo de Tiro. *Disertaciones filosóficas, I-XVII*. Trad. José Luis López Cruces. Madrid: Gredos, 2005.
- . *Disertaciones filosóficas, XVIII-XLI*. Trad. Javier Campos Daroca. Madrid: Gredos, 2005.
- Mitógrafos griegos: Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano, Cornuto*. Trad. José. B. Torres Guerra. Madrid: Gredos, 2009.
- Mitógrafos griegos. Eratóstenes, Partenio, Antonino Liberal, Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano*. Trad. Manuel Sanz Morales. Madrid: Akal, 2001.
- Ovidio. *Heroidas*. Trad. Antonio Ramírez de Verger Jaén. Madrid: Akal, 2010.
- . *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Trad. Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 1995.
- . *Metamorfosis*. Trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 2001.
- . *Tristes. Pónticas*. Trad. José González Vázquez. Madrid: Gredos, 1992.
- . *Fastos*. Trad. Manuel Antonio Marcos Casquero. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- Petronio. *Satiricón*. Trad. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Platón. *El banquete, Fedón y Fedro*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

- Plotino. *Enéadas. I-II*. Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1982.
- Plutarco. *Vidas paralelas*. Vol. 1. Trad. Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 1985.
- . *Deberes del matrimonio. Moralia* Vol. II. Trad. Concepción Morales Otal y José García López. Madrid: Gredos, 2008.
- . *Los animales racionales” o “Grilo”. Moralia* Vol. IX. Trad. Vicente Ramón Palerm y Jorge Bergua Caverro. Madrid: Gredos, 2002.
- . *Sobre las nociones comunes. Moralia* Vol XI. Trad. María Ángeles Durán López y Raúl Caballero Sánchez. Madrid: Gredos, 2004.
- Priapeos. *Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. El concúbito de Marte y Venus*. Trad. Enrique Montero Cartelle. Madrid: Gredos, 1990.
- Propercio. *Elegías*. Ed. bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Cátedra, 2001.
- Pseudo-Plutarco. *Sobre la vida y poesía de Homero. El antro de las ninfas de la Odisea*. Trad. Enrique Ángel Ramos Jurado. Madrid: Gredos, 1989.
- Servio. *In Vergilii carmina commentaria. Commento al Libro IX dell’Eneide di Virgilio*. Ed. Giuseppe Ramires. Bologna: Pátron Editore, 1996.
- Silio Itálico. *La Guerra Púnica*. Trad. Joaquín Villalba Álvarez. Madrid: Akal, 2005.
- Solino. *Colección de hechos memorables o el Erudito*. Trad. Francisco J. Fernández Nieto. Madrid: Gredos, 2001.
- Teócrito. *Bucólicos griegos*. Trad. Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada. Madrid: Gredos, 1986.
- Teofrasto. *Historia de las plantas*. Trad. José María Díaz-Regañón López. Madrid: Gredos, 1988.
- Telegonía, en *Fragmentos de épica arcaica*. Trad. Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos, 1979.
- Tibulo. *Elegías amorosas. Albio Tibulo y los autores del “Corpus Tibullianum”*. Ed. bilingüe de Juan Luis Arcaz Pozo y Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Cátedra, 2015.
- Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación*. Int. Ángel Sierra. Trad. José Antonio Villar Vidal. Madrid: Gredos, 1990.
- Valerio Flaco. *Argonáuticas*. Trad. Santiago López Moreda. Madrid: Akal, 1996.
- Virgilio. *Eneida*. Trad. Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 2010.
- . *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Trad. Tomás de la Ascensión Recio

García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1990.

### Fuentes hispanas y medievales

- Alas, “Clarín”, Leopoldo. *Pipá*. Ed. Antonio Ramos-Gascón. Madrid: Cátedra, 1992.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Planeta, 1999.
- Alciati, Andrea. *Emblemas*. Pról. Aurora Egido. Ed. Santiago Sebastián. Trad. Pilar Pedraza. Madrid: Akal, 1985.
- Alfonso X el Sabio. *General Estoria. Segunda Parte*. Vol. II. Ed. Belén Almeida. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- . *General Estoria. Tercera Parte*. Vol I. Ed. Pedro Sánchez-Prieto Borja. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- Azpeitia, Javier. *Ariadna en Naxos*. Barcelona: Seix Barral. 2002
- Azpilcueta Navarro, Juan. *Diálogos de las “imágenes” de los dioses*. Ed. Francisco Crosas. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2003.
- Bances Candamo, Francisco Antonio. *Poesías cómicas*, I, 1. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014.
- . *Poesías cómicas, obras póstumas de D. Francisco Banzas Candamo. Tomo segundo*. Madrid: Lorenzo Francisco Mojados, 1722.
- Baldo. Ed. Gernert Folke. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Baroja, Pío. *Zalacaín, el aventurero*. Ed. Juan Marín Martínez. Madrid: Cátedra, 2014.
- Bartra, Agustí. “Circe”. *Grandes minicuentos fantásticos*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Barrios, Nuria. *Nostalgia de Odiseo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Ed. Pascual Izquierdo. Madrid: Cátedra, 2005.
- Belmonte Bermúdez, Luis de. *La Hispálica*. Ed. Pedro Piñero Ramírez. Sevilla: Diputación Provincial, 1974.
- Benoît de Sainte-Maure. *Le roman de Troie*. Ed. Léopold Constans. París: Didot, 1904-1912.
- Bernal, Beatriz. *El Cristalián de España*. Alcalá de Henares: a costa de Diego de Xaramillo, 1587.
- Bernal, Fernando. *Floriseo*. Ed. Javier Guijarro Ceballos. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Boecio. *La consolación de la Filosofía*. Trad. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

- . *Consolación de la Filosofía*. [Trad Fray Alberto Aguayo 1518]. Ed. Luis González Alonso Getino. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1943.
- Boccaccio, Giovanni. *Genealogía de los dioses paganos*. Ed. María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- . *Mujeres preclaras*. Trad. Violeta Díaz Corralejo. Madrid: Cátedra, 2010.
- Brancaforte, Benito. *Las Metamorfosis y las Heroídas de Ovidio en la General Estoria de Alfonso el Sabio*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Bustamante, Jorge de. *Las metamorfosis o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*. Ed. María Jesús Franco Durán. Madrid: Clásicos Hispánicos, 2017.
- . *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*. Amberes: Pedro Bellerio, 1595.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El mayor encanto, amor*. Ed. Alejandra Ulla Lorenzo. Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.
- . *Los encantos de la culpa*. Int. Aurora Egido. Ed. Juan Manuel Escudero. Kassel: Reichenbeger, 2004.
- . *El Golfo de las Sirenas*. Ed. Sandra L. Nielsen. Kassel: Reichenberger, 1989.
- Caro Mallén, Ana. *El conde Partinuplés*. Ed. Lola Luna. Kassel: Reichenberger, 1993.
- Cartagena, Alonso de. *Libros de Tulio, De senetute, De los oficios*. Trad. María Morrás. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- Castelar, Emilio. *Galería histórica de mujeres célebres*. Vol. I. Madrid: Álvarez Hermanos (1886-89).
- Castro, Guillén de. *Obras completas*. Vol I. *El caballero bobo; El desengaño dichoso; El nacimiento de Montesinos; El conde Alarcos; La humildad soberbia; Los malcasados de Valencia; El conde de Irlas; El curioso impertinente; Don Quijote de la Mancha, El amor constante*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- Cernuda, Luis. *La Realidad y el Deseo (1934-1962)*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras completas* Vol. I. Ed. Juan Carlos Peinado. Madrid: Cátedra, 2003.
- . *El casamiento engañoso: El coloquio de los perros*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- . *Galatea, Novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Chapí, Ruperto. *Circe*. Libreto de Miguel Ramos Carrión. Madrid: Sociedad General de Autores, 1902.

- Chinchilla, Pedro de. *Libro de la Historia Troyana*. Ed. María Dolores Peláez Benítez. Madrid: Editorial Complutense, 1999.
- Clemente de Alejandría. *Stromata*. VI-VII, *Vida intelectual y religiosa del cristiano*. Trad. Marcelo Merino Rodríguez. Madrid: Ciudad Nueva, 2005.
- . *Protréptico*. Trad. María de la Consolación Isart Hernández. Madrid: Gredos, 1994.
- Crónica troyana. Versión Alfonso XI del Roman de Troie, Ms, H-j-6 del Escorial*. Ed. Kelvin M. Parker. Ann Arbor: University Microfilms International, 1977.
- Crónica Troyana [llamada Impresa]*. Ed. María Sanz Julián. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2015.
- Cuenca, Luis Alberto de. *Cuaderno de vacaciones*. Madrid: Visor Libros, 2014.
- Cueva, Juan de la. *Églogas completas*. Madrid: Miraguano, 1988.
- . *Juan de la Cueva's “Los inventores de las cosas”: a critical edition and study*. Ed. Beno Weiss y Louis C. Pérez. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1980.
- Durán, Agustín. *Romancero general ó colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. BAE, 1 y 2. Madrid: Atlas, 1945.
- Enríquez Gómez, Antonio. *Sansón Nazareno: poema épico*. Ed. María del Carmen Artigas. Madrid: Verbum, 1999.
- Espinosa, Juan de. *Diálogo en laude de las mujeres*. Ed. José López Romero. Granada: Ediciones A. Ubago, 1990.
- Espriu, Salvador. *Las rocas y el mar, lo azul*. Int. César Antonio Molina Barcelona: Madrid: Enciclopèdia Catalana; Alianza Editorial, 1986.
- Fernández de Heredia, Juan. *Crónica Troyana*. Ed. María Sanz Julián. Zaragoza: Instituto de Estudios Alto-aragoneses, 2012.
- Fernández de Moratín, Leandro. *Epistolario*. Ed. René Andioc. Madrid: Castalia, 1973.
- Fernández de Moratín, Nicolás. *Arte de putear*. Ed. Gaspar Garrote Bernal e Isabel Colón Calderón. Málaga: Aljibe, 1995.
- Ficino, Marsilio. *De amore: comentario a «El Banquete» de Platón*. Trad. Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 1986.
- Fulgence. *Mythologies*. Étienne Wolff et Philippe Dain. France: Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- Flores, Juan. *Grimalte y Gradisa*. Ed. Carmen Parrilla. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Florián, Miguel. *Anteo*. Huelva: Colección de poesía “Juan Ramón Jiménez”, 1994.
- Garlandia, Juan de. *Integumenta Ovidii, vid.* Ed. Fausto Ghisalberti, 1933.

- Gil Polo, Gaspar. *Diana enamorada*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Castalia, 1987.
- Gimferrer, Pere. *Poemas (1962-1969)*. Madrid: Visor, 1988.
- Góngora y Argote, Luis de. *Romances*. Ed. Antonio Carreira. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. facsímil. (Juan Nogués, 1648). Intr. Aurora Egido. Zaragoza: Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Institución “Fernando el Católico”, 2007.
- . *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. facsímil (Madrid: Juan Sánchez, 1642). Estudio preliminar de Aurora Egido. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2005.
- . *El Criticón*. Ed. Antonio Prieto. Barcelona: Planeta, 1985.
- . *El Criticón*. Ed. Miguel Romera-Navarro. Hildesheim/ New York: George Olms, 1978.
- Guevara, Antonio de. *Relox de príncipes*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: ABL, Conferencia de Ministros Provinciales de España, 1994.
- Guido delle Colonne. *Historia de la destrucción de Troya*. Trad. Manuel Antonio Marcos Casquero. Madrid: Akal, 1996.
- Guzmán, Francisco de. *Triumphos Morales*. Alcalá de Henares: Andrés de Angulo, 1565.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales de don Iuan de Horozco y Couarruuias*. Segovia: Juan de la Cuesta, 1589.
- Hurtado de Mendoza, Diego. *Poesía erótica*. Ed. José Ignacio Díez Fernández. Archidona: Aljibe, 1995.
- Kramer, Henrich y Sprenger, Jacobus. *El martillo de las brujas*. Madrid: Felmar, 1976.
- Lactancio. *Instituciones divinas*. Libros I-III. Trad. E. Sánchez Salor. Madrid: Gredos, 1990.
- Lara Cantizani, Manuel. *Incultura clásica*. Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 2002. [www.poetassigloveintiuno.blogspot.com](http://www.poetassigloveintiuno.blogspot.com).
- Leomarte. *Sumas de historia troyana*. Ed. Agapito Rey. Madrid: Aguirre, 1932.
- León, Fray Luis de. *Poesía*. Ed. Antonio Ramajo Caño. Pról. Alberto Bleca y Francisco Rico. Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2006.
- López, Diego. *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato*. Valencia: Gerónimo Vilagrassa, 1670.

- Luján, Pedro de. *Coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján*. Ed. Asunción Rallo Gruss. Madrid: Real Academia Española, 1990.
- Luna, Álvaro. *Libro de las virtuosas e claras mugeres*. Ed. Julio Vélez-Sainz. Madrid: Cátedra, 2009.
- Madrigal, Alfonso de. *El Tostado sobre Eusebio*. Madrid: Francisco Sanz, 1679.
- . *Sobre los dioses de los gentiles*. Ed. Tomás González Rolán y Pilar Saquero Suárez-Somonte Madrid: Ed. Clásicas, 1995.
- Marqués de Santillana. *Obras completas*. Ed. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988.
- Mena, Juan de. *Tratado de amor*. Ed. María Luz Gutiérrez Araus. Madrid: Alcalá, 1975.
- Meneses, Leonor de. “El desdeñado más firme”. *Entre la rueca y la pluma: novela de mujeres en el Barroco*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Ed. Asunción Rallo Gruss. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Los siete libros de la Diana*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Espasa Calpe, 1970.
- Montengón, Pedro. *Eusebio*. Ed. Fernando García Lara Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Anténor*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1788.
- Orleans, Arnulfo de. *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin, vid.* Ed. Fausto Ghisalberti, 1932.
- Ortiz, Lourdes. *Los motivos de Circe. Yudita*. Madrid: Castalia, 1991.
- Palmerín de Oliva. [Salamanca. Juan de Porras, 1511]. Int. María del Carmen Marín Pina. Ed. Giuseppe di Stefano. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Pérez, Alonso. *Segunda parte de la Diana*. Ed. Susana Estradé Sánchez. Tesis doctoral. Dir. Álvaro Alonso de Miguel. Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Prometeo, Luz de domingo y La caída de los limones* («novelas poemáticas de la vida española»). Buenos Aires: Losada, 1939.
- . *Indagación del cinema*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophía secreta de la gentilidad*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.
- Pérez Sigler, Antonio. *Los quinze libros de los metamorphoseos*. Salamanca: Iuan Pérrier, 1580.



- Pineda, Juan de. *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Ed. Juan Meseguer Fernández. Madrid: Atlas, 1963.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Vol 3. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1999.
- . *Poesía original completa*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1981.
- Rey de Artieda, Andrés. *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Selecciones bibliófilas, 1955.
- Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *Sergas de Esplandián*. Ed. Carlos Sainz de la Maza Vicioso. Madrid: Castalia, 2003.
- Rodríguez del Padrón, Juan. *Bursario*. Ed. Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010; Madrid: Universidad Complutense, 1984.
- . *Triunfo de las donas*. Ed. César Hernández Alonso. Madrid. Editora Nacional, 1982.
- Ruiz Alceo, Juan. *La navegación de Ulises*. Ed. Ricardo Arias. Kassel: Reichenberger, 1993.
- San Agustín. *La Ciudad de Dios*. Ed. bilingüe de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero. Madrid: BAC, 2004.
- San Isidoro. *Etimologías*. Trad. bilingüe José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid: Editorial Católica, 1982-1983.
- Salazar y Torres, Agustín de. *También se ama en el Abismo; Tetis y Peleo*. Ed. Thomas Austin O'Connor. Kassel: Reichenberger, 2006.
- San Pedro, Diego de. *Cárcel de amor*. Ed. Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1971.
- Sánchez de Viana, Pedro. *Anotaciones y transformaciones de Ovidio*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1589.
- Soto, Hernando de. *Emblemas moralizados*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.
- Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Ed. Giovanni Allegra. Madrid: Castalia, 1983.
- Torres, David. *El mar en ruinas*. Barcelona: Destino, 2005.
- Torroella, Pere. *Obra completa, v. 2. Poesies en castellà, textos en prosa, textos d'atribució incerta*. Ed. Francisco J. Rodríguez Risquete. Barcelona: Barcino, 2011.
- Valdivieso, José de. *Teatro completo*. Ed. Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso.

- Madrid: Isla, 1975-1982.
- Valera, Diego de. *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*. Pról. Francisco López Estrada. Ed. María Ángeles Suz Ruiz. Madrid: El Archipiélago, 1983.
- Valera, Juan. *Pepita Jiménez*. Ed. Leonardo Romero. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Genio y figura*. Ed. Cyrus DeCoster. Madrid: Cátedra, 1982.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- . *El castigo sin venganza*. Ed. José María Díez Borque. Barcelona: Penguin Clásicos, 2015.
- . *Arcadia*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2012.
- . *La dama boba*. Ed. Diego Marín. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *La hermosura de Angélica*. Ed. Marcella Trambaioli. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.
- . *La Filomena. La Circe. Poesía IV*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2004.
- . *Los amantes sin amor. Teatro Español del Siglo de Oro*. Madrid: Chadwyck-Healy España, 1998.
- . *Belardo, el furioso. Teatro Español del Siglo de Oro*. Madrid: Chadwyck-Healy España, 1998.
- . *El anzuelo de Fenisa. Comedias*. Vol. 15. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- . *El caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *Obras poéticas I. Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas, Del licenciado Tomé de Burguillos*. Ed. José Manuel Blecuá. Barcelona: Planeta, 1969.
- . *La Circe*. Ed. Charles V. Aubrun y Manuel Muñoz Cortés. París: Centre de Recherches de L'Institut d'Études Hispaniques, 1962.
- Vicente, Gil. *Obras dramáticas castellanas*. Ed. Thomas R. Hart. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Vidal Salvador, Manuel. *Contra el encanto el escudo*. Mss. 16962. Biblioteca Nacional de España. Madrid.
- Villalón, Cristóbal de. *El Crotalón*. Ed. Asunción Rallo Gruss. Madrid: Cátedra, 1990.
- Villegas, Esteban Manuel de. *Las Eróticas o Amatorias*. Ed. María Ángeles Díez Coronado y Emilio Magaña Orúe. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010.

- . *Eróticas o amatorias*. Ed. Narciso Alonso Cortés. Madrid: La Lectura, 1913.
- . *Las Eróticas, y traducción de Boecio*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797.
- Virués, Cristobal de. *El Monserrate*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1805.
- Vitoria, Baltasar de. *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Barcelona: Juan Pablo Martí, 1722.
- Vives, Juan Luis. *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1992.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Desengaños amorosos*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1998.

### Bibliografía crítica

- Aguirre Castro, Mercedes. "Casarse con una hechicera. Mito griego y tradición folklórica europea". *EPOS* 12 (1996): 435-442.
- . "El tema de la mujer fatal en la Odisea". *Cuadernos de Filología Clásica* 4 (1994): 301-317.
- Agustín Fernández, Susana. *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis doctoral. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Universidad Complutense, 2009.
- Agustín, Francisco. *Ramón Pérez de Ayala: su vida y obras*. Madrid: Crítica, 1927.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Época barroca*. Vol. II. Madrid: Gredos, 1983.
- Alemaný Selfa, Bernardo. *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930.
- Alesso, Marta Elena. "Circe en la trama de las alegorías". *Circe* 3 (1998): 11-35.
- . "Una mirada estoica sobre la épica: Alegorías de Homero, Heráclito siglo I". *Circe* 2 (1997): 25-40.
- Alonso Miguel, Álvaro. "La novela pastoril y la magia". *Anthropos* 154-155 (1994): 111-114.
- . "Pérez Sigler, traductor de las Metamorfosis". *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*. Coord. Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 167-176.
- Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en "La gloria de Don Ramiro"*. Madrid: Gredos, 1984.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo.

- Madrid: Gredos, 1950.
- Alonso Gutiérrez, Luis Miguel. *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*. Universidad de León: Secretariado de Publicaciones, 2000.
- Álvarez Morán, María Consuelo y Rosa María Iglesias Montiel. “Voces femeninas en la épica latina”. *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*. Vol. II. Coord. Jesús de la Villa, Patricia Cañizares, Emma Falque, José Francisco González y Jaime Siles. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2015, pp. 313-348.
- . e Iglesias Montiel, Rosa María. “Los manuales mitológicos del Renacimiento”. *Auster* 3 (1998): 83-98.
- . “Las fuentes de P. Sánchez de Viana en sus Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio”. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8-11 de Mayo de 1990)*. Vol. I. Coord. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea. Cádiz, 1993, pp. 225-236.
- . “El Ovide Moralisé, moralización medieval de las Metamorfosis”. *Cuadernos de Filología Clásica* 13 (1977): 9-32.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes y Yvan Lissorgues (eds.). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.
- Allen, John J. “Los espacios teatrales”. *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 629-654.
- Amorós, Andrés. *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Gredos, 1972.
- Andrés Argente, Josefina de. *Lourdes Ortiz*. Madrid: Ediciones del Orto, 2003.
- Arcaz Pozo, Juan Luis. “Mito clásico y poesía española actual: el tema de Ulises en un poema de Javier Salvago”. *Exemplaria* 3 (1999): 177-184.
- Archer, Robert. *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Aparicio Maydeu, Javier. “Calderón de la Barca”. *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 1097-1148.
- . *Estudios sobre Calderón*. Madrid: Istmo, 2000.
- Arellano, Ignacio. *Dando luces a las sombras: estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2015.

- . y J. Enrique Duarte. *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- . *Comentarios a la poesía satírico-burlesca de Quevedo*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Armas, Frederick A. de. *Ekphrasis in the age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1974.
- Ayala, Jorge M., Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina (eds.). *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001.
- Baeza Angulo, Eulogio F. “La magia en la poesía amorosa de Ovidio”. *La obra amatoria de Ovidio: aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*. Eds. Gabriel Laguna Mariscal y Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Ediciones Clásicas, 1996, pp. 143-162.
- Baranda Leturio, Consolación. “La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)”. *Príncipe de Viana* LXI 18 (2000): 49-65.
- Barnés Vázquez, Antonio. *Yo he leído en Virgilio: la tradición clásica en el Quijote*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- Barón, Emilio. “Javier Salvago: Ulises urbano”. *Literatura comparada: relaciones literarias hispano-inglesas (siglo XX)*. Ed. Emilio Barón. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 131-138.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Battaglia, Salvatore. “La tradizione di Ovidio nel medioevo”. *Filologia Romanza* 6 (1959): 185-224.
- Bergman, Emilie L. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979.
- Bernat Vistarini, Antonio. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Berrio, Pilar. “Historia y ficción: el tratamiento alfonsí del mito de Orfeo”. *Actas Irvine-92 [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*. Coord. Juan Villegas. Eds. Asociación Internacional de Hispanistas. University of California, 1994, pp. 11-19.
- Bickel, Ernst. *Historia de la literatura romana*. Pról. Vicente Cristóbal López. Ed. José María Díaz-Regañón López. Madrid: Gredos, 2009.
- Boitani, Piero. *La sombra de Ulises*. Barcelona: Península, 2001.
- Bourneuf, Roland. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1975.

- Brioso Sánchez, Máximo y Antonio Villarrubia Medina (eds). *Estudios sobre el viaje en la literatura de la Grecia antigua*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- Buenaventura, Ramón. *Las Diosas Blancas*. Madrid. Hiperión, 1985.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. “La música en el teatro clásico”. *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 677-716.
- Cairns, Francis. *Virgil's Augustean epic*. Cambridge University Press, 1989.
- Calderón Reina, Modesto. *Mitología clásica en la poesía española del siglo XX (1918-1936)*. Tesis doctoral. Dir. Vicente Cristóbal López y José Paulino Ayuso. Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- Calonge García, Genoveva. *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Tesis doctoral. Dir. Pilar Saquero Suárez-Somonte. Madrid: Universidad Complutense, 2004.
- Calvo Martínez, José Luis. “La figura de Ulises en la Literatura española”. *La épica griega y su influencia en la literatura española*. Ed. Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 1993, pp. 333-342.
- Camús, Alfredo Adolfo. *Carta a don Emilio Castelar*. Madrid: Escolar y Mayo, 2015.
- Cantarella, Eva. *La calamidad ambigua*. Trad. Andrés Pociña. Madrid: Ediciones Clásicas, 1991.
- Caro Baroja, Julio. *Magia y brujería*. San Sebastián: Txertoa, 1987.
- Carr, Derek. C. “El lenguaje y el léxico de los *Morales de Ovidio* [BN, ms. 10144]: unas observaciones preliminares”. *Dejar hablar a los textos. Homenaje a F. Márquez Villanueva*. Tomo I. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2005, pp. 193-202.
- Casas Rigall, Juan. *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. II. Trad. Armando Morones. México: FCE, 1972.
- Carpenter, Rhys. *Folktale, Fiction and Saga in the Homeric epics*. Berkeley: University of California, 1958.
- Caso González, José Miguel. “La prosa en el siglo XVIII”. *Historia de la Literatura Española*. III. Coord. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1982, pp. 91-136.
- Castellet, Josep María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Castro Jiménez, María Dolores. “Ulisse e l’esperienza del viaggio nella canzone

- d'autore". *Mare Omnium*. Foggia: Il Castello Edizioni, 2015, pp. 43-113.
- . "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro", Roma, *Studi Ispanici*, XXXV (2010): 77-94.
- . "La mitología en la prosa del siglo XIV". *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2006, pp. 123-144
- . "Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento", *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990): 185-222.
- Castro, Américo. "Algunas observaciones acerca del honor en los siglos XVI y XVII." *Revista de Filología Española* III 1 (1916): 357-386.
- Cencillo, Luis. *Mito: semántica y realidad*. Madrid: Editorial Católica, 1970.
- Cilveti, Ángel L. e Ignacio Arellano (eds.). *Bibliografía crítica para el estudio del auto sacramental con especial atención a Calderón*. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/ Reichenberger, 1994.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Clark, James G., Frank Thomas Coulson y Kathryn L. McKinley (eds.). *Ovid in the Middle Ages*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- Colinas, Antonio. *En la luz respirada*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *El viaje hacia el centro: la poesía de Antonio Colinas*. Madrid: Calambur, 1997.
- Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez (eds.). *Nadie en suma. Cuarenta poemas sobre Ulises*. Málaga: Antigua Imprenta Sur, 2011.
- . *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Gijón: Llibros del Pexe, 2005.
- Conget, José María. *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana: una selección*. Madrid: Hiperión, 2002.
- Cooke, John D. "Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism". *Speculum* 2 (4) (1927): 396-410.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*. London: Thamesis Books Limited, 2001.
- Cossío, José María de. *Fábulas mitológicas en España*. Vol I. Madrid: ISTMO, 1998.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid: Tipografía de Archivos, 1934.
- Cotello, Beatriz. "Circe en la historia de la ópera y en los orígenes del ballet". *Circe de*

*clásicos modernos* 12 (2008): 87-103.

Cristóbal López, Vicente. *El paraíso y el mundo*. Madrid: Editorial El Renacimiento, 2015.

---. *Ovidio y su poesía de amor*. Madrid: Gredos, 2012.

---. "Ulises, patria, mundo, destierro y *carpe diem*". *Claudio Guillén: lecciones de un maestro*. Eds. Francisco García Jurado, Margit Raders, Juan Felipe Villar Dégano. Madrid: Universidad Complutense, 2009, pp. 107-130.

---. "La mitología clásica en la literatura española: una introducción y una aproximación bibliográfica". *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Ed. J.A. López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 2006, pp. 1-33.

---. "Virgilianismo y tradición clásica en el *Montserrate* de Cristóbal de Virués". *Silva. Estudios de humanismo y tradición clásica* 3 (2004): 115-158.

---. "La Eneida del Marqués de Santillana". *Cuadernos de Filología Clásica* 22 (2002): 177-192.

---. *Mujer y Piedra*. Universidad de Huelva: Servicio de Publicaciones, 2002.

---. "Dido y Eneas en la literatura española". *Alazet* (2002): 41-76.

---. "Notas de tradición clásica en los dramas mitológicos de Calderón". *Calderón en Europa*. Eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada. Madrid: Iberoamericana Vervuet, 2002, pp. 125-135.

---. *Virgilio*. Madrid: Ediciones clásicas, 2000.

---. "El episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68)". *Cuadernos de Filología Clásica* 16 (1999): 27-44.

---. "Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII". *Cuadernos de Literatura Griega y Latina* I (1997): 125-153.

---. "*Un oscuro manual hispano de mitología: la Epítome de las fábulas de la Antigüedad de Juan Piña (Madrid, 1635)*". *Cuadernos de Filología Clásica* 10 (1996): 229-236.

---. "Sobre el amor en las odas de Horacio". *Cuadernos de Filología Clásica* 8 (1995): 111-128.

---. "Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina". *Cuadernos de Filología Clásica* 7 (1994): 57-74.

---. "Virgilio, Troya, Roma y Eneas". *Polis* 5 (1994): 59-72.

---. "Introducción" en *Eneida*. Trad. Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 1992,



- pp. 11-133.
- . “Los *Remedia amoris* de Ovidio en la visión crítica del P. Feijoo”. *Cuadernos de Filología Clásica* (1991): 233-239.
- . “Ulises y la Odisea en la literatura latina”. Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos. Vol II. (1991): 481-514.
- . “Mitología clásica y cuentos populares españoles”. *Cuadernos de Filología Clásica* XIX (1985): 119-143.
- . *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Madrid: Universidad Complutenses, 1980.
- . “Tratamiento del mito en las *novelle* de las *Metamorfosis* de Apuleyo”. *Cuadernos de Filología Clásica* 10 (1976): 309-373.
- Crosas López, Francisco. *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*. Madrid: Editorial Dykinson, 2010.
- . *La materia clásica en la poesía de cancionero*. Kassel: Reichenberger, 1995.
- Cueto, Leopoldo Augusto de (ed.). *Poetas líricos del siglo XVIII*. Madrid: Atlas, 1952.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- D’Agostino, Franco. *Gilgameš o La conquista de la inmortalidad*. Trad. Francisco del Río Sánchez Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- Delgado León, Feliciano. “El Ovidio moralizado de Alfonso Zamora”. *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*. Coord. John P. Gabriele y Andreina Bianchini. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997, pp. 89-100.
- Díaz de Bustamante, José Manuel. “Sobre los orígenes del emblema literario: *lemmata* y contexto”. *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. Ed. Sagrario López Poza. Coruña: Universidade da Coruña, 1996, pp. 61-73.
- Moreno Soldevila, Rosario (ed.). *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina: (siglos III a.C.- II a.C.)*. Huelva: Universidad de Huelva, 2011.
- Díez Borque, José María (dir.), Álvaro Bustos Táuler y Elena Di Pinto Revuelta (eds.). *¿Hacia el gracioso?: Comicidad en el teatro español del siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense, 2014.
- . y María Soledad Arredondo y Gerardo Fernández San Emeterio (eds.) *Teatro español de los siglos de oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Visor Libros, 2013.

- . "Lope y sus públicos: estrategias para el éxito". *Revista Filología Hispánica* 27.1 (2011): 35-54.
- . *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus, 1990.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *Los poetas del 27: tradiciones y vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.
- . *Las vanguardias y la Generación del 27*. Madrid: Síntesis, 2004.
- . *La poesía de vanguardia*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- Díez del Corral, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1974.
- Díez Fernández, José Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Doménech Rico, Fernando. "El teatro escrito por mujeres". *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 1243-1260.
- Dumézil, Georges. *Mito y etopeya*. Trad. Eugenio Trías. Vol. II Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Durán Mañas, Mónica. *Las mujeres en los Idilios de Teócrito*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- Egido, Aurora. *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- . *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*. Kassel: Reichenberger, 1995.
- . *La fábrica de un auto sacramental: "Los encantos de la culpa"*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Kairós, 2010.
- . *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Vol. 1. Trad. Jesús Valiente Malla. Madrid: Cristiandad, 1978.
- Ena Bordonada, Ángela. "Historia, cultura y actualidad testimonial en la obra de Lourdes Ortiz". *Paso Honroso. Homenaje al Profesor Amancio Labandeira*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010, pp. 417-434.
- Espín Templado, María Pilar. *El teatro por horas en Madrid: (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995.
- Estefanía, Dulce. *Horacio: el poeta y el hombre*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994.

- . *Estructuras de la épica latina*. Madrid: Fundación Juan March, 1977.
- Estévez Sola, Juan A. “La *renuntatio libertas*, un motivo dentro de un tópico”. Eds. Rosario Moreno Soldevila y Juan Martos Fernández. *Amor y sexo en la literatura latina*. Huelva: Universidad de Huelva, 2014, pp. 117-129.
- Fedeli, Paolo. “La degradazione del modelo (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)”. *Lexis: Poética, retórica e comunicazioni nella tradizione classica*, 1988, pp. 67-80.
- Fernández Mosquera, Santiago. *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*. Madrid: Frankfurt am Main: Vervuert: Iberoamericana, 2015.
- Fernández Ordóñez, Inés. *Las “estorias” de Alfonso el Sabio*. Madrid: Istmo, 1992.
- Franco, Cristiana y Maurizio Bettini. *Omero, Ovidio, Plutarco, Machiavelli, Webster, Atwood. Circe variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio Editori, 2012.
- . *Il mito dei Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino: Einaudi, 2010.
- Franco Durán, María Jesús. “Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas mitológicas”. *Scriptura* 13 (1997): 139-149.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000.
- Frutos Cortés, Eugenio. *Calderón de la Barca*. Barcelona: Labor, 1949.
- Gagliardi, Donatella. *Urdiendo ficciones: Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- Galán Sánchez, Pedro Juan. “El tópico del “sobrepujamiento” en Estacio.” *Cuaderno de Filología Clásica* 16 (1999): 163-174.
- Galindo Esparza, Aurora. *El tema de Circe en la tradición literaria: De la épica griega a la literatura española*. Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2015.
- Garasa, Delfín Leocadio. “Circe en la literatura española del Siglo de Oro”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 29 (1964): 227-271.
- García de la Concha, Víctor (ed.). *Armas y letras en el Siglo de Oro español: (antología poética)*. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica: Biblioteca Nacional, 1998.
- García Galiano, Ángel. *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 1992.
- García Gual, Carlos. *Historia mínima de mitología*. Madrid: Turner, 2014.
- . *Mitos, viajes y héroes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2011.
- . *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza, 2010.
- . “Ecos novelescos de la *Odisea* en la literatura española”. *Koinós Lógos. Homenaje*

- al profesor José García López. Eds. Esteban Antonio Calderón Dorda, Alicia Morales Ortiz, Mariano Valverde Sánchez. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, pp. 275-283.
- . *La secta del perro*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- . “Ariadna en Naxos, de Javier Azpeitia”. Revista digital. *Letras libres* 15 (Diciembre 2002). [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com).
- . “Paladas, el último alejandrino”. *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 7 (1973): 45-52.
- . *Orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.
- . “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”. *Conferencia en la Sociedad Española Estudios Clásicos*. Madrid (5 mayo de 1970): 85-107.
- García Guijarro, María. *El nacimiento de un nuevo género en la corte de los Austrias. La zarzuela calderoniana y proyección en el siglo XVII*. Trabajo de Fin de Máster. Dir. Esther Borrego Gutiérrez. Madrid. Universidad Complutense, 2013.
- García Jurado, Francisco y Pilar Hualde Pascual. *Juan Valera*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1998.
- García Jurado, Francisco et. al. *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005.
- García, Jordi. *Miguel de Cervantes: La conquista de la ironía*. Barcelona: Taurus, 2016.
- García Lorenzo, Luciano. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- . “La prosa del siglo XVII”. *Historia de la Literatura Española*. II. Siglos XVI-XVII. Madrid: Taurus, 1982, pp. 524-586.
- . *El teatro de Guillén de Castro*. Barcelona: Planeta, 1976.
- García Moral, Concepción y Rosa María Pereda Colinas. *Joven poesía española*. Madrid: Ediciones, 1987.
- García Sánchez, Manuel. *Las mujeres de Homero*. Universidad de Valencia, 2000.
- García Solalinde, Antonio. “Las versiones españolas del *Roman de Troie*”. *Revista de Filología Española* III (1916): 126-165.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gil, Luis. *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Giralt, Alicia. *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*. Madrid:

- Pliegos, 2001.
- Gómez Gómez, Jesús. *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Alfar, 2006.
- . *El diálogo renacentista*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000.
- Gómez Jiménez, Miguel. "Humanización e ironía de Circe en el relato de Lourdes Ortiz". *Analecta Malacitana* XXXV 1-2 (2012): 99-118.
- . "Función narrativa del mito de Circe en la *General Estoria*". *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 32-42.
- Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana. Vol I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Vol. II. El desarrollo de los géneros: La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra, 1999.
- González Ovies, Aurelio. "Mitos de ayer y poesía contemporánea". *Mitos femeninos de la cultura clásica: creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*. Coord. Rosa María Cid López y Marta González González. Oviedo: KRK, 2003, pp. 97-122.
- González Pedroso, Eduardo (ed.). *Autos sacramentales, desde su origen hasta fines del siglo XVII*. Madrid: Atlas, 1952.
- González Rovira, Xavier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1996.
- Gracia, Paloma. "La muerte de Ulises en la *General Estoria* (III Parte): Parricidio y perdón en la vida de Alfonso X". *Revista de Filología Española* XCI 1º (2011): 89-112.
- Green, Ottis H. *El amor cortés en Quevedo*. Zaragoza: Biblioteca del Hispanista, 1955.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, 1973.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Güntert, Georges et. al. *De Garcilaso a Gracián: treinta estudios sobre la literatura del siglo de oro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- Hatzantonis, Emmanuel S. "Le amare fortune di Circe nella letteratura latina". *Latomus* 30 (1971): 3-22.
- . *Circe nelle letterature classiche, medievali e romanze: Omero a Calderón*. Tesis doctoral. Universidad de California, 1958.
- Haverbeck Ojeda, Erwin. "El teatro de Calderón: Mitología y cosmovisión barroca". *La*

- mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Juan Antonio López Férrez (ed.). Madrid: Ediciones Clásicas, 2006, pp. 507-551.
- . "La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo". *Revista Filología Española* LVI (1973): 67-93.
- Hernández, Felipe. "El episodio de Ulises y Circe en el teatro de Calderón". *Actas del Seminario Internacional. Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro, celebrado en la Facultad de Filología de la UCM*". Eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Jesús Ponce Cárdenas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2002, pp. 137-148.
- Herr, Richard. *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1975.
- Herrero Cecilia, Juan, Montserrat Morales Peco y Pierre Brunel (eds.). *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- Hightet, Gilbert. *La tradición clásica*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *La tradición clásica*. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Horsfall, Nicholas. "The Aeneas Legend from Homer to Virgil". *Roman Myth and Mythology*. Jan Bremmer, Nicholas Horsfall (eds.). London: Institute of Classical Studies, 1987, pp. 12-24.
- Hualde Pascual, Pilar y Manuel Sanz Morales (eds.). *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Akal, 2008.
- Huerga, Álvaro. "El proceso inquisitorial contra la Camacha". *Cervantes, su obra y su mundo: Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981, pp. 453-462.
- Huerta Calvo, Javier. "La teoría dramática en el siglo XVI". *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 303-316.
- Hunter, Richard. *The "Argonautica" of Apollonius. Literary studies*. Cambridge, 1993.
- Ínsula. "Entrevista con Lourdes Ortiz". Gregorio Morales Villena. Octubre (1986): 1 y 12.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard, 1978
- Keeble, Thomas. "Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española". *Estudios Clásicos* 13 (1969): 83-96.
- Kerényi, Karl. *Los dioses de los griegos*. Trad. Jaime López-Sanz. Caracas: Monte

- Ávila, 1997.
- . *La religión antigua*. Trad. María Pilar Lorenzo y Mario León Rodríguez. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- Kirk, Geoffrey Stephen. *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral Editores, 1978.
- Lagasabaster, Jesús María. “La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?”. Eds. Francisco Ruiz Ramón y César Oliva. *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 223-234.
- Lamberton, Robert. *Homer the theologian: neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Lanieri, Morena Carla. “El mito de Circe en la narrativa italiana e hispánica contemporánea”. *Escritoras y Pensadoras Europeas*. Sevilla: ArCiBel, 2007, pp. 375-387.
- Lara Alberola, Eva. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València, 2010.
- Lasso de la Vega, José S. “El mito clásico en la literatura española contemporánea”. *Actas del II Congreso Español de Estudios clásicos*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 405-466.
- . *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1960.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Trad. Eliseo Verón. Buenos Aires: Eudeba, 1977.
- Lida de Malkiel, María Rosa. “La visión de trasmundos en las literaturas hispánicas”. *El otro mundo en la literatura medieval*. Ed. Howard Patch. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- . *El cuento popular y otros ensayos*. Buenos Aires: Losada, 1976.
- . *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975.
- . *Dido en la literatura española*. London: Tamesis books limited, 1974.
- . “La *General Estoria*: notas literarias y filológicas”. *Romance Philology* 12 (1958-1959): 111-142; 13 (1959-1960): 1-30.
- . “Juan Rodríguez del Padrón: vida y obra”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 6 (1952): 313-351.
- . *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México, 1950.

- Lobato, María Luisa. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2011.
- López de Bascuñana, Ignacio. “La mitología en la obra del Marqués de Santillana”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 54 (1978): 297-330.
- . “El mundo y la cultura grecorromana en la obra del Marqués de Santillana”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 80 (1977): 271-320.
- López Eire, Antonio. *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Ed. Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 2006, pp. 451-490.
- López Estrada, Francisco. “Características de la Edad Media”. *Historia de la literatura española. Edad Media*. Coord. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1988, pp. 51-96.
- . *Los libros de pastores en la literatura española. Tomo I*. Madrid: Gredos, 1974.
- López Férez, Juan Antonio. “Datos sobre la influencia de la épica griega”. *La épica griega y su influencia en la literatura española: Aspectos literarios, sociales y educativos*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994, pp. 359-410.
- López Gregoris, Rosario. “¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?: Sexo y matrimonio en la comedia romana”. *Amor y sexo en la literatura latina*. Eds. Rosario Moreno Soldevila y Juan Martos Fernández. Huelva: Universidad de Huelva, 2014, pp. 95-115.
- López López, Aurora. *No solo hilaron lana: escritoras romanas en prosa y verso*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994.
- Losada Goya, José Manuel. “Mitocrítica y metodología”. *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, estudios reunidos y presentados por José Manuel Losada. Berlín: Logos Verlag, 2015, pp. 9-27.
- . “Mito y símbolo”, *Philologia, Universitas, Vita. Trabajos en honor de Tomás González Rolán*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2014, pp. 525-532.
- . “Por una mitocrítica abierta: teoría, método y significado”, *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Ed. José Manuel Losada. Bari (Italia), Levante Editori, 2010a, pp. 9-25.
- . “Mitología: ‘hacia’ la Edad Media; el sincretismo mitológico”, 2010b, pp. 445-464.
- Luck, Georg. *Arcana mundi: magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*. Trad. Miguel Pérez Molina. Madrid: Gredos, 1995.



- . *The Latin Love Elegy*. London: Methuen, 1969.
- Manero Sorolla, María del Pilar. “Petrarquismo y Emblemática”. *Literatura emblemática hispánica, I Simposio Internacional*. Coruña: Universidad da Coruña, 1994, pp. 175-197.
- Mañas, Manuel. “Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los emblemas de Alciato”. *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*. Vol. II. Eds. César Chaparro, José Julio García, José Roso y Jesús Ureña. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008, pp. 895-911.
- Marina Sáez, Rosa María. “El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre”. *Nova et vetera: nuevos horizontes de la filología latina*. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2002, pp. 751-759.
- Marín Pina, María del Carmen. “La maga enamorada: tras la huella de Circe en la narrativa caballeresca española”. *Les literatures antiques a les literatures medievals*. Eds. Lluís Pomer, Jordi Redondo, Jordi Sanchis. Amsterdam: Hakkert (2009): 67-94.
- Martín Pardo, Enrique. *Antología de la joven poesía española*. Madrid: Pájaro cascabel, 1967
- Martínez Berbel, Juan Antonio. *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.
- Martínez Fernández, José Enrique. *En la luz respirada*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . “La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas”. VV.AA. *El viaje hacia el centro: la poesía de Antonio Colinas*. Madrid: Calambur, 1997, pp. 91-102.
- Mazzochi, Giuseppe. “La commedia dell’arte y su presencia en España”. *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 549-580.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles. Vol. 4. Protestantismo y sectas místicas*. Madrid: CSIC, 1947.
- Meuli, Karl. *Odysee und Argonautika*. Berlin: Weidmann, 1921.
- Morgado, Nuria. *Voces de mujer. Los motivos de Circe*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt-Vervuert, 2007.
- Moya Baños, Francisca. *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia, 2014.

- . "Catulo, Ovidio y Propertio en el *Anacreón* de Quevedo. Koinós Lógos". *Homenaje al profesor José García López*. Eds. Esteban Antonio Calderón, Alicia Morales y Mariano Valverde. Murcia, 2006, pp. 699-711.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*. New York: Syracuse University Press, 1956.
- Nestle, Wilhelm. *Historia del espíritu griego: desde Homero hasta Luciano*. Barcelona: Ariel, 1987.
- Neumeister, Sebastian, Juan Luis Milán Amat y Eva Reichenberger. *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Nieva, Pilar. *Narradoras españolas en la Transición política*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- O'Connor, Thomas Austin. "El contexto social, político y teológico de la comedia mitológica en el teatro clásico español". *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Ed. Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 2006, pp. 553-567.
- Orozco, Emilio. *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica, 1984.
- . "Características del siglo XVII". *Historia de la Literatura española. II. Siglos XV-XVII. Renacimiento y Barroco*. Coord. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1980, pp. 391-514.
- Paetz, Bernhard. *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*. Berlin: Walter de Gruyter, 1970.
- Page, Denys. *Folktales in Homer's "Odyssey"*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.
- Pairet, Ana. *Les mutations des fables: figures de la métamorphoses dans la littérature française du Moyen Âge*. París: Honoré Champion, 2002.
- Palomo, María del Pilar. *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*. Madrid: Taurus, 1987.
- Parker, Margaret A. "Juan de Mena's Ovidian material, an Alfonsine influence?". *Bulletin of Hispanic Studies* 55 (1978): 5-17.
- Pascual Barciela, Emilio. "A propósito de la *anagnórisis* en una comedia mitológica". *Dicenda* 30 (2012): 89-103.
- Patch, Howard R. *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. Jorge Hernández Campos. Madrid: Fondo de Cultura Económico, 1983.
- Paulino Ayuso, José. *Antología de la poesía español del siglo XX*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 1998.

- Paz Fernández, Marta. "Maga famosissima y clarissima meretrix: algunas consideraciones sobre la figura de Circe". *Quintana* 8 (2009): 213-229.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 2007.
- . y Rodríguez Cáceres, Milagros. *Poesía de los Siglos de Oro*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . *Lope de Vega*. Barcelona: Teide, 1990.
- . y Rodríguez Cáceres, Milagros. *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo*. Pamplona: Cénlit, 1986.
- . y Rodríguez Cáceres, Milagros. *Manual de literatura española. III. Barroco: Introducción, prosa y poesía*. Pamplona: Cénlit, 1980.
- Pépin, Jean. *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Études Augustiniennes, 1976.
- Pierce, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Trad. Cayol de Bethencourt. Madrid: Gredos, 1968.
- Pomeroy, Sara B. *Diosas, ramera, esposas y esclavas*. Madrid: Akal, 1999.
- Prieto, Antonio. *La poesía del siglo XVI*. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *La prosa española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Profeti, Maria Grazia. "El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo". *La Perinola* 8 (2004): 375-395.
- . "Lope de Vega". *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 783-825.
- Propp, Vladimir Iakovlevich. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos, 2011.
- . *Las raíces históricas del cuento*. Trad. Jacobo Muñoz. Madrid: Fundamentos, 1974.
- Ragué Arias, María José. *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1993.
- Rahner, Hugo. *Mitos griegos en interpretación cristiana*. Barcelona: Herder, 2003.
- Rallo Gruss, Asunción y Juan Ignacio Ferreras. *La prosa didáctica en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- Ramos Jurado, Enrique Ángel. "La supervivencia del mito clásico en la comedia mitológica de Lope de Vega". *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Ed. Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 2006, pp. 409-424.

- Ramin, Jacques. *Mythologie et géographie*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Mujeres y narrativa*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha Reichenberger (eds.). *Estudios críticos sobre Calderón 1679-1979: Autos sacramentales, obras cortas y obras supuestas*. 2003.
- . "Classical Antiquity in Some Poems of Juan de Mena". *Hispanica in Honorem Rafael Lapesa* 3 (1975): 405-418.
- . "The Marqués de Santillana and the Classical Tradition". *Iberomania* 1 (1969): 5-34.
- Reyes Peña, Mercedes de los. "El *Códice de autos viejos* y el teatro religioso". *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro* Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 389-360.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- . *Alfonso y la "General Estoria"*. Barcelona: Ariel, 1972.
- Ríos, Laura de los. *Los cuentos de Clarín: proyección de una vida*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- Roberts, Gareth. "The descendants of Circe: witches and Renaissance fictions". *Witchcraft in Early Modern Europe. Studies in culture and belief*. Eds. Jonathan Barry, Marianne Hester and Gareth Roberts. Cambridge University Press, 1998, pp. 183-206.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés (eds.). *Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- . *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- Rohde, Erwin. *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Trad. Wenceslao Roces. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Romero Ferrer, Alberto. *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones, 1993.
- Romero, Rosa. *Lope de Vega y el mito clásico*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.
- Rosal, María. *Con voz propia: estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- Rousset, Jean. *Circe y el pavo real: la literatura francesa del barroco*. Trad. Jacobo

- Muñoz. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Rovira Soler, Matilde. *Valerio Flaco y las Argonauticas Órficas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- Rubiera, Javier. "Guillén de Castro". *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro* Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 827-854.
- Ruiz de Elvira Prieto, Antonio. *Mitología clásica*. Pról. Vicente Cristóbal. Madrid: Gredos, 2011.
- . "Las grandes sagas heroicas y los cuentos populares". *Cuadernos de Filología Clásica*. Número extraordinario. (2001): 227-235.
- . *Silva de temas clásicos y humanísticos*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- . "Dido y Eneas". *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990): 77-98.
- . "Mito y novella". *Cuadernos de Filología Clásica* 5 (1973): 15-52.
- Sabik, Kazimierz. "Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)". *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*. Siena 5-7 marzo 1998. Roma: Bulzoni Editore, 1999, pp. 131-140.
- . "El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II (texto y escenografía)". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8/III (1989): 775-789.
- Sage, Jack. "Calderón y la música teatral". *Bulletin hispanique* 58 (1956): 275-300.
- Saquero Suárez-Somonte, Pilar. "Mitología y diálogo en el Renacimiento: Los *Diálogos de las imágenes de los dioses* de Juan de Azpilcueta". *De Roma al siglo XX*. Ed. Ana María Aldama Roy. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996, pp. 913-920.
- . y Tomás González Rolán. "Las cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón: edición, notas literarias y filológicas". *Dicenda* 3 (1984): 39-72.
- Salaün, Serge. "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural". *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983, pp. 251-261.
- Salvo García, Irene. "El mito y la escritura de la historia en el taller de Alfonso X". *E-Spania* (en línea) 15 oct. 2014. <http://journals.openedition.org/e-spania/23948>.
- . *Ovidio en la General Estoria*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma, 2012.
- Sánchez, Aquilino. *La literatura emblemática española: siglos XVI y XVII*. Madrid: SGEL, 1977.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la*

- poesía de Lope de Vega Carpio*. Londo: Thamesis Books Limited, 2006.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. “La conformación del medievalismo filológico en la segunda mitad del siglo XIX español: análisis y perspectiva”. *Revista de Poética Medieval* (2002): 145-179.
- . *La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890*. Tesis doctoral. Dirs. Ángel Gómez Moreno y Pilar García Mouton. Madrid: Universidad Complutense, 2003.
- . “El tema troyano en *Origen de Troya y Roma* de Diego de Valera”. *Cuadernos de Filología Clásica* 14 (1998): 167-185.
- Santonja, Pedro. *El «Eusebio» de Montengon y el «Emilio» de Rousseau, el contexto histórico: (Trabajo de literatura comparada)*. Madrid: Alicante: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1994.
- Sanz Morales, Manuel. “Emilio Castelar y los clásicos de Grecia y Roma”. *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (2004): 149-184.
- . *Mitógrafos griegos. Eratóstenes, Partenio, Antonino Liberal, Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano*. Madrid: Akal, 2001.
- Sarrailh, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Scarborough, Connie L. “Las voces de las mujeres en las Cantigas de Santa María en Alfonso X”. *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Universidad de Cincinnati, 1992, pp. 16-24.
- Schevill, Rudolph. *Ovide and the renascence in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1913.
- Schiff, Mario. *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*. París: Bouillon, 1905.
- Schwartz, Lía. “Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas”. Eds. Monika Bosse, Bárbara Potthast y André Stoll. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel: Edition Reichenberger, 1999, pp. 301-322.
- Segal, Charles. “Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99 (1968): 419-442.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Seznec, Jean. *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Juan Aranzadi Madrid: Taurus, 1983.

- Socas Gavilán, Francisco. "Entre la moral y la estética: intenciones del maestro del amor". *La obra amatoria de Ovidio: aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*. Eds. Gabriel. Laguna Mariscal y Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Ediciones. Clásicas, 1996, pp. 95-120.
- Solalinde, Antonio García. "Las versiones españolas del *Roman de Troie*". *Revista de Filología Española* III (1916): 128-130.
- . (Ed.) *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina: (siglos III a.C.- II a.C)*. Huelva: Universidad de Huelva, 2011.
- Souviron López, Begoña. *La mujer en la ficción arcádica: aproximación a la novela pastoril española*. Frankfurt am Main: Madrid/Vervuert/Iberoamericana, 1997.
- Stanford, William Bedell. *The Ulysses theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford: Basil Blackwell, 1968.
- Steiner, George, Menchu Gutiérrez, y Encarna Castejón. *Pasión intacta: ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela, 2001.
- Suárez de la Torre, Emilio. *La épica griega y su influencia en la literatura española*. Ed. Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 1993,
- Tejerina, Belén. "El *De Genealogía deorum gentilium* en una mitografía española del siglo XVII: *El teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria.". *Atti del Congresso Internazionale "Boccaccio 1975"*. Madrid: Sección de Filología Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, 1975, pp. 591-601.
- Thompson, Stith, (ed). *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. London: Indiana University Press, 1975.
- Tobar, María Luisa. "Gil Vicente". *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 317-348.
- Trucchi, Elena. *Il mito di Circe e sua fortuna nel teatro musicale*. Roma: Futura 2000, 1999.
- Tudorica Impey, Olga. "En el crisol de la prosa literaria de Alfonso X: unas huellas de preocupación estilística en las versiones del relato de Dido". *Bulletin Hispanique* 84 (1982): 5-23.
- . "Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the *Heroidas* and the Beginnings of Spanish Sentimental Prose". *Bulletin Hispanique* 57 (1980a): 238-297.
- . "Un dechado de la prosa literaria alfonsí: el relato cronístico de los amores de

- Dido". *Romance Philology* 34-1 (1980b): 1-27.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. "Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)". *Compostela Aurea [Recurso electrónico]: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008. Coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 485-496.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. "Solís, Bances Candamo y otros autores de la segunda mitad del siglo XVII". *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, pp. 1207-1242.
- Valbuena Briones, Ángel. *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. Madrid: Rialp, 1965.
- Valbuena Prat, Ángel. *La novela picaresca española*. Madrid: Aguilar, 1991.
- . "Las comedias mitológicas". *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Juventud, 1941, pp. 169-183.
- Valcárcel Sánchez, Mariano. *El «Aition» en las «Argonáuticas» de Apolonio de Rodas: estudio literario*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad, 1989.
- Valdivieso, José de. *Autos Sacramentales. Las pruebas del linaje humano y encomienda del hombre. Las probanzas e hidalguía del hombre*. Ed. Ricardo Arias y Arias. Kassel: Reichenberger, 1995.
- Vélez Sainz, Julio. *La defensa de la mujer en la literatura hispánica: siglos XV-XVII*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Vian Herrero, Ana y Consolación Baranda Leturio (eds.). *Diálogos del Renacimiento*. Toledo: Editorial Almuzara, 2010.
- Vian Herrero, Ana (ed.). *Diálogos españoles del Renacimiento*. Ed. Consolación Baranda Leturio. Toledo: Editorial Almuzara, 2010.
- . *Disfraces de Ariosto. "Orlando furioso" en las narraciones de "El Crotalón"*. Manchester: University of Manchester, 1998.
- Villacorta Baños, Antonio. *Las mujeres de Lope de Vega*. Madrid: Aldebarán, 2000.
- Viña Liste, José María. *Textos medievales de caballerías*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Walsh, Patrick Gerard. *The roman novel: The "Satyricon" of Petronius and the "Metamorphoses" of Apuleius*. London: Cambridge University Press, 1970.
- Wardropper, Bruce Wear. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución*



- del Auto Sacramental antes de Calderón*. Salamanca: Anaya, 1967.
- West, Martin Litchfield. *The east face of Helicon: west Asiatic elements in Greek poetry and myth*. New York: Clarendon Press, 1997.
- Whitaker, Richard. *Myth and Personal Experience in Roman Love-elegy: a Study in Poetic Technique*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1983.
- Yarnall, Judith. *Transformations of Circe: the history of an enchantress*. Illinois: University of Illinois, 1994.
- Yllera, Alicia. “Las novelas de María de Zayas: ¿una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca”. Eds. Monika Bosse, Bárbara Potthast, André Stoll. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel: Edition Reichenberger, 1999, pp. 221-238.
- Zafra, Rafael y José Javier Azanza. *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2000.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Entre la rueca y la pluma: novela de mujeres en el Barroco*. Eds. Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

## TABLA DE ABREVIATURAS

<i>Aen.</i>	<i>Eneida</i>	de Virgilio
<i>Am.</i>	<i>Amores</i>	de Ovidio
<i>Arg.</i>	<i>Argonáuticas</i>	de Apolonio de Rodas
<i>Arg.</i>	<i>Argonáuticas</i>	de Valerio Flaco
<i>Bibl.</i>	<i>Biblioteca</i>	de Apolodoro
<i>Buc.</i>	<i>Bucólicas</i>	de Virgilio
<i>Car.</i>	<i>Odas</i>	de Horacio
<i>De deo Socr.</i>	<i>El demon de Sócrates</i>	de Apuleyo
<i>De fin.</i>	<i>Del supremo bien y del supremo mal</i>	de Cicerón
<i>De offíc.</i>	<i>Sobre los deberes</i>	de Cicerón
<i>Ep.</i>	<i>Epítome</i>	de Apolodoro
<i>Ep.</i>	<i>Epodos</i>	de Horacio
<i>Ep.</i>	<i>Epigramas</i>	de Marcial
<i>Ep. ad. Luc.</i>	<i>Epístolas morales a Lucilio</i>	de Séneca
<i>Fars.</i>	<i>Farsalia</i>	de Lucano
<i>Fáb.</i>	<i>Fábulas</i>	de Higino
<i>Her.</i>	<i>Heroidas</i>	de Ovidio
<i>Geo.</i>	<i>Geografía</i>	de Estrabón
<i>Id.</i>	<i>Idilios</i>	de Teócrito
<i>Il.</i>	<i>Ilíada</i>	de Homero
<i>In Aen.</i>	<i>Comentario a la Eneida</i>	de Servio
<i>Met.</i>	<i>Metamorfosis</i>	de Ovidio
<i>Nat. Deor.</i>	<i>Sobre la naturaleza de los dioses</i>	de Cicerón
<i>Sat.</i>	<i>Satiricón</i>	de Petronio
<i>Trist.</i>	<i>Tristes</i>	de Ovidio
<i>Od.</i>	<i>Odas</i>	de Horacio
<i>Pónt.</i>	<i>Pónticas</i>	de Ovidio
<i>Qu. Rom.</i>	<i>Cuestiones romanas</i>	de Plutarco
<i>Sát.</i>	<i>Sátiras</i>	de Horacio